UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00093883 7
ND
623
M6
05

MELOZZO DA FORLÌ

UND SEINE SCHULE.

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON

ONNI OKKONEN.

HELSINKI 1910,
SUOMALAISEN TIEDEAKATEMIAN KUSTANTAMA

LIBRARY
OCT - 2 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

ND
623
M6
05

Ich erlaube mir hiermit den Herren Professoren A. De Ceuleneer in Belgien, Adolfo Venturi in Italien, Yrjö Hirn und J. J. Tikkanen in meiner Heimat Finnland, für die freundschaftlichen Ratschläge, durch die sie meine Arbeit gefördet haben, sowie Herrn Dr. Gustav Schmidt hierselbst für seine Hilfe in sprachlichen Dingen meinen Dank auszusprechen.

Helsinki, den 20. September 1910.

Onni Okkonen.

Vorwort.

Schwerlich haben wohl viele der renaissancezeitlichen Maler die antiken Ideale ihrer Zeit so kräftig zum Ausdruck zu bringen vermocht wie der Künstler, dem die folgende Darstellung gewidmet ist, wie Melozzo da Forlì. Denken wir an die volle Lebensfreude und den leidenschaftlichen Schönheitsdurst des Quattrocento, rufen wir uns das Gesamtbild dieser Zeit ins Gedächtnis zurück, so finden wir kaum einen zweiten Künstler, den wir ihm an die Seite stellen könnten. Melozzos Kompositionen erinnern an die grossartigsten Pläne der kühnen Staatsmänner der Zeit, seine Gestalten sind die vollblütigsten Renaissancemenschen, schöne Riesen in unseren Augen, seine Fähigkeit die grandiosen Schöpfungen seiner Phantasie zu beherrschen ist vollkommen sicher und bewusst. Melozzo war jedoch ein Mann des Überganges, und das, was der Künstler des Quattrocento schlicht, obwohl mit einer aus der Tiefe des Herzens quellenden Begeisterung aussprach, wusste gleich die spätere Epoche kunstfertiger, wenn auch nicht empfindungsreicher wiederzugeben. Daher können wir verstehen, warum die spätere Zeit diesen Meister so wenig verstanden hat. Sein Ruhm, der unter den Zeitgenossen hoch erklang — Melozzo galt als solenne maistro in prospectiva ed in ogni altra cosa peritissimo[1] oder mit einiger Übertreibung als totius Italiae splendor[2] — ward in

[1] Aus Leone Cobellis forlivesischer Chronik, August 1484.

[2] Aus den Adressformularen Jacobo Zaccarias, die dieser in den Tagen Sixtus' IV. veröffentlichte.

jenen finsteren Zeiten vergessen, seiner Kunst geschah grosses Unrecht, seine Werke wurden fast mit Stumpf und Stiel vernichtet, aber trotzdem hat er sich nach Jahrhunderten durch einige Bruchstücke seiner Kunst eine begeisterte Schar von Bewunderern zurückzugewinnen vermocht. Er ist wieder als glänzender Maler in das Bewusstsein der Menschen getreten, und obwohl so wenige Werke von ihm auf uns gekommen sind, lieben wir doppelt so sehr das Wenige, was uns geblieben ist.

Langsam hat die Forschung bald hier bald dort die spärlichen Nachrichten sammeln müssen, die wir über diesen Maler besitzen. Für ihn hatte Vasari keine ausführlich empfehlenden Worte, die ihn bei den Menschen eingeführt hätten; dieser ausgezeichnete Kunsthistoriker kennt in der ersten Auflage seiner Werke kein einziges Gemälde von Melozzo; erst in der zweiten, 1568 erschienenen Ausgabe gibt er im Zusammenhang mit Benozzo Gozzolis Biographie eine kurze Schilderung des Freskos in der Kirche SS. Apostoli. Die einheimischen forlivesischen Chronisten der Zeit haben wiederum Melozzos Werke und Leben als so allgemein bekannt angesehen, dass sie darüber nicht berichten zu müssen glaubten. Zufällig hat jedoch Leone Cobelli eine Anekdote erzählt, in die einige wichtige Daten eingeschlüpft sind. Die Zeitgenossen Giovanni Santi und Fra Luca Pacioli haben rühmende, aber recht allgemein gehaltene Aussprüche getan, denen sich viele späteren Schriftsteller angeschlossen haben. Raffaello Maffei Volaterranus hat uns eine wichtige Nachricht über das Fresko in der Bibliothek Sixtus' IV. überliefert [1].

Die erste synthetische Schilderung von Melozzo da Forlì hat Giulio Mancini, der 1629 gestorbene Leibarzt Urbans VIII. gegeben. Die Angaben in seinem Romführer Viaggio per Roma per veder le pitture che in essa si ritrovano [2] sind jedoch bei der Nachwelt bis auf unsere Tage in Vergessenheit geraten, denn das Werk ist Manuskript geblieben und hat im Staub eines Museums sein Grab gefunden. Die folgenden Biographen Melozzos stützen sich auf die gelegentlichen Bemerkungen der früheren forlivesischen Schriftsteller,

[1] Antropologia Pict. sui temp., Basel 1530, lib. 21 p. 245.

[2] Cod. Vaticanus Capp. 231 und Cod. Barberinus XLVIII.

auf traditionelle Erzählungen und auf Vasaris Äusserung, vor allem aber zitieren sie sich gegenseitig. Es wäre überaus interessant zu zeigen, wie die Biographen des Malers Stufe für Stufe eine aus der anderen entstanden sind, doch würde uns das ohne Zweifel zu weit von unserem Thema abführen. Die wichtigsten der im 17. und 18. Jahrhundert entstandenen Darstellungen über Melozzo sind die 1657 verfasste von Francesco Scanelli[1], die 1661 geschriebene von Paolo Bonoli[2] und die 1826 gedruckte von Giorgio Viviani Marchesi[3]. Jede von ihnen bietet irgendeine wichtige neue Angabe oder Beobachtung. An den entsprechenden Stellen werden wir in unserer Darstellung oft auf diese Schriftsteller zurückkommen.

Die erste einigermassen kritische Darstellung, in der der Versuch gemacht wird die Ausgangspunkte Melozzos und seinen Platz in der Welt der Kunst zu fixieren, stammt von Lanzi[4]. Er hat Vermutungen ausgesprochen, denen jeder noch heute Anerkennung zollen muss, und er hat die Richtungen bezeichnet, die die spätere Forschung eingeschlagen hat.

Im Jahre 1834 wurden fast gleichzeitig zwei umfangreichere Biographien Melozzos vollendet, die eine von G. Reggiani, in Forlì in der Serie Uomini illustri Romagnuoli[5] erschienen, und die andere vom Marchese Giuseppe Melchiorri, in Rom in den Publikationen der päpstlichen archäologischen Akademie[6] etwas später als die erstere veröffentlicht. Reggianis Hauptfehler besteht darin, dass er im wesentlichen die Vermengung von Palmezzano und Melozzo begründet und für unseren Maler den falschen Vornamen Marco in

[1] Il Microcosmo della Pittura, p. 121—123.

[2] Paolo Bonoli, Istorie di Forlì, Forlì 1661 = Annales Forolivienses, siehe Muratori, Rerum it. Script. XXII.

[3] Vitae Virorum illustrium Poroliviensium, Foroliuij, Anno MDCCXXVI, p. 249.

[4] Storia Pittorica italiana. Biblioteca Enciclopedica. Milano 1828—38. Vol. XIV, p. 389 ff.

[5] Uom. ill. Romagnuoli, Pubblicate per cura del conte Antonio Hercolani. Vol I. p. 38 ff.

[6] Notizie intorno alla Vita, ed alle opere in Roma di Melozzo da Forlì. Roma 1835.

Schwang bringt, an dem man in der Heimat des Künstlers mit merkwürdiger Beharrlichkeit festgehalten hat, sein Verdienst ist, dass er auf mehrere früher nicht benutzte Quellen aufmerksam gemacht hat. Die Schrift von Giuseppe Melchiorri überragt die erstere durch ihre präzisere Form. Sie ist im klassischen Vortragsstil abgefasst, und Ausrufe wie O, signori unterbrechen die Darstellung häufig. Sehr bezeichnend für das Dunkel, das den Namen Melozzos gerade in jener Zeit umhüllte, ist die Tatsache, dass Melchiorri den grössten Teil seiner Schrift zur Polemik gegen diejenigen benutzt, die das Fresko in der Bibliothek Sixtus' IV. Piero dei Franceschi und die Freskenreste der Kirche SS. Apostoli Andrea Mantegna zuschrieben. Den ersten Versuch den Einfluss Melozzos darzulegen finden wir ebenfalls bei Melchiorri. Seine im allgemeinen verdienstvolle Darstellung hat dieser Autor dadurch einigermassen beeinträchtigt, dass er unzutreffende Stellen aus der ein paar Monate früher erschienenen Biographie Reggianis entlieh.

Diese beiden Melozzo-Darstellungen beweisen am besten, wie sich das Interesse für unseren Maler erheblich zu beleben begann. Immer höher ist danach die Wertschätzung der Kunst des grossen forlivesischen Malers gestiegen, und immer mehr Klarheit hat sein Leben durch die Archivfunde der letzten Zeit für uns gewonnen. In der Melozzobiographie von Crowe und Cavalcaselle[1] ist schon der Grund für ein umfassenderes kritisches Studium des Malers gelegt und seine Stellung in der Kunstgeschichte der Zeit zwischen Piero dei Franceschi und Rafael gesichert worden. Mit fester, vielleicht zu kalter Hand haben diese Forscher das Porträt des Künstlers gezeichnet, aber nur ihre so entstandene Biographie hat sich der vielfach noch strengeren Kritik der späteren Zeit gegenüber als beständig erwiesen. Nach ihnen hat Prof. August Schmarsow ein sehr umfangreiches Werk über Melozzo da Forlì geschrieben[2]. Seiner mit grosser Begeisterung verfassten Darstellung tut in formeller Beziehung das allzubreite Eingehen auf die Zeitgeschichte und vom

[1] Crowe & Cavalcaselle, Die Gesch. d. it. Malerei, p. 328 ff.

[2] Melozzo da Forlì, Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert, Berlin & Stuttgart, 1886.

stilistischen Standpunkt eine gelegentliche Unklarheit Eintrag, und was den Inhalt betrifft, hat sich der Verfasser, wie wir im folgenden zeigen werden, grosse Unrichtigkeiten zu schulden kommen lassen. Schmarsow hat jedoch eine grosse Menge neuer Gesichtspunkte zu dem Thema geliefert, und er ist auch der erste gewesen, der die Melozzofrage gründlich studiert hat, und daher wird seine Bedeutung bleibend sein. Von seinem Buch hat Prof. Egidio Calzini ein italienisches Referat unter dem Titel Memorie su M. Melozzo[1] veröffentlicht, dessen Bedeutung darin beruht, dass es die einzige umfangreichere Darstellung ist, die in den letzten Jahrzehnten über den Künstler aus dessen Vaterland vorliegt. In mehreren italienischen und ausländischen Zeitschriften ist ausserdem die Kunst Melozzos namentlich in den letztverflossenen Jahren Gegenstand bald tiefer schürfenden bald oberflächlicheren Studiums gewesen. Die positiv wichtigsten Beiträge zur Beleuchtung von Melozzos Leben hat Sign. C. Grigioni geliefert, der in den letzten Jahren fleissig Melozzo betreffende Dokumente veröffentlicht hat.

[1] Forlì 1892.

Melozzo degli Ambrosis Jugend.

Melozzo degli Ambrosi, il gran pittore romagnolo, wie ihn die Italiener nennen, wurde 1438 in der kleinen Stadt Forlì geboren [1]. Er gehörte der alten und weitverzweigten Familie Ambrosi an, in der der Name Melozzo traditionell war. Der Grossvater des Malers hiess Melozzo, und der Name von dessen Grossvater war gleichfalls Melozzo gewesen [2]. Der letztgenannte älteste bekannte Melozzo aus der Familie — vielleicht hatte es auch schon früher Jahrhunderte hindurch Männer desselben Namens in der Familie gegeben, obwohl wir darüber nicht unterrichtet sind — soll vor 1383 gestorben sein. Melozzos Grossvater war noch 1431 unter den Lebenden, ist aber, soviel man weiss, vor 1454 gestorben [3]. Über seinen Beruf wissen wir nichts, und auch über die Tätigkeit der früheren Mittglieder der Familie haben sich keine Daten erhalten.

Melozzos Vater hiess Giuliano, seine Mutter Jacoba. Sie wohnten in einem Stadthaus, das „in contrata tumbarum sancti Blasii intus“ lag [4]. Hier ist es wahrscheinlich gewesen, wo der zukünftige Maler zum ersten Mal den Glanz des Sonnenlichts und den Schimmer der Farben erblickte, hier tummelte er sich in seinen er-

[1] Das Geburtsjahr hat sich durch die von Marchesi überlieferte Grabinschrift und durch das von Cobelli angegebene Todesjahr feststellen lassen.

[2] Siehe den von C. Grigioni veröffentlichten Stammbaum in Rassegna bibliografica, Forlì 1899, p. 114—115.

[3] Arch. not. di Forlì, Atti di Filippo Asti, Vol. 12, fol. 5.

[4] Bullettino della Società fra gli amici dell'Arte. Forlì 1895, p. 154.

sten Spielen mit seinem Bruder Francesco und seiner Schwester Margherita.

Der Beruf des Vaters ist uns nicht bekannt. Nach allem war er ein Handwerksmeister, der mit seiner Hände Arbeit sein Brot verdiente. Was er an Vermögen hinterliess, war nicht gerade wenig; es umfasste das erwähnte Haus in der Stadt und einige Streifen Landes. Der Vater starb schon früh; 1454 ist er zwar noch am Leben, aber 1460 heisst es, er sei gestorben „iam sunt plures et plures anni“ [1].

Unserem Melozzo stand also in der allerwichtigsten Entwicklungsperiode nur die Mutter als Beraterin zur Seite. Soviel aus trocknen und nichtssagenden Archivpapieren zu entnehmen ist, war Domina Jacoba, wie Melozzos Mutter genannt wird, eine durchaus praktische, energische und aufopfernde Frau, die für ihre Kinder wohl zu sorgen vermochte. Ihre Eltern scheinen ihre Tochter sehr geliebt zu haben; Melozzos Grossvater mütterlicherseits Francesco di Sante, der 1451 gestorben ist, setzt seine Tochter und ihren damals noch lebenden Mann zu seinen Universalerben ein [2] und Melozzos Grossmutter mütterlicherseits Donna Lisia, die ihren Mann weit überlebte und gewiss die beste Trösterin ihrer verwitweten Tochter Jacoba war, vermachte dieser 1464 ihren Besitz [3].

Diese Eigentumsvermehrungen waren in dem ärmlichen Heim sehr vonnöten. Mit ihrer Hilfe, früheren Ersparnissen und durch ihren eignen Fleiss konnte Mutter Jacoba ihren Kindern eine Erziehung geben; nachdem sie aber erwachsen waren, mussten sie sich natürlich selbst einen Beruf suchen. Francesco wurde Uhrmacher in seiner Vaterstadt [4], die Tochter Margherita verheiratete sich mit Negusante di maestro Pietro Negusanti, und Melozzo, der nach allem zu urteilen das Lieblingskind der Mutter war, kam zu einem Maler in die Lehre.

[1] Archivio notar. di Forlì, Atti di Filippo Asti, Vol. 43, fol. 70.

[2] Ebenda Vol. 41, fol. 44.

[3] Bullettino della Società fra gli amici dell'arte, Forlì 1895, p. 154. Hrsg. von C. Grigioni.

[4] Ebenda, Forlì 1895, p. 155.

Vielleicht hatte er schon als Kind Begabung für Zeichnen an den Tag gelegt, vielleicht war unter der Freunden und Verwandten einer, der die Mutter aufforderte den Knaben dieses Gebiet betreten zu lassen. Sign. C. Grigioni hat in geistvoller Weise angenommen, dass irgendein mit der Familie verwandter Maler dem jungen Melozzo die ersten bescheidenen Elemente vermittelt oder wenigstens die Liebe zur Kunst bei ihm erweckt habe.[1] Ein Verwandter der Mutter, Meister Matteo di Recevuto, war in den Jahren 1459—60 Architekt des Palazzo del Podestà in Forlì. Zwei andere entfernte Verwandte, die Meister Paolo und Bartolomeo, waren Maler.

* * *

Wir brauchen keineswegs anzunehmen, dass die Anregungen bloss von den Verwandten ausgegangen sind. Die kleine romagnolische Stadt, in der unser Maler geboren wurde, war damals von einem lebhaften künstlerischen Interesse ergriffen worden, lebhaft, wenn wir die derzeitige Kleinheit und Bedeutunglosigkeit der Stadt in Betracht ziehen. Wir wissen, dass schon seit den Tagen Giottos Künstler in der Stadt gelebt haben. Vasari hat aus Guglielmo Organi in der Biographie Giottos einen Schüler dieses 1336 gestorbenen Meisters gemacht, was historisch unmöglich ist, da Guglielmo Organi 1408 in der Kirche San Jacobo dei PP. Predicatori arbeitete. In dem genannten Jahr ist dieser Meister wahrscheinlich gestorben[2]. Die von ihm bekannten Werke sind untergegangen, und die Gemälde, die ihm die lokalen Kunsthistoriker ohne jeglichen Nachweis zugeschrieben haben, lassen Einflüsse der umbrischen Trecentokunst erkennen. Ein anderer forlivesischer Meister des 14. Jahrhunderts ist Baldassare Carrari il Vecchio, den Paolo Bonoli in seinem Buche Istorie di Forlì (1661) zum Lehrer Melozzo degli Ambrosis gemacht hat, was nicht im entferntesten möglich ist, da wir über Baldassare Carrari nur bis zum Jahre 1354 unterrichtet sind[3].

[1] Bull. della Soc. fra gli amici dell'arte, Forlì 1895, p. 155.

[2] Egidio Calzini, Marco Palmezzano, p. 86.

[3] Bull. della Soc. fra gli amici dell'arte, Forlì 1895, p. 76.

Er ist wahrscheinlich etwas älter gewesen als Organi, und auf keinen Fall kann er dessen Schüler gewesen sein, wie man vermutet hat. Bonoli und Marchesi sprechen sympathisch von ihm, aber auch von seiner Hand sind keine Werke auf uns gekommen. Von ihm würde nach einer freilich unbegründeten Annahme Sign. Calzinis[1] ein Freskofragment in der Pinacoteca comunale zu Forlì (Nr. 166) herrühren. Bedeutungslose Namen sind desgleichen Lattanzio, der 1428 ein Tafelbild gemalt hat, Pietro Giacomo da Forlì, der 1447 als Genosse Fra Angelicos an der Dekoration der alten Petersbasilika in Rom und mit Agostino da Cesena 1467 auch an der Ausschmückung der Camera del Tesoriere in Rom beteiligt gewesen ist, sowie Pietro Gentile da Forlì, der 1453—54 in den Diensten des Papstes Nikolaus V. gestanden hat[2]. Im Notariatsarchiv zu Forlì ist eine grosse Menge Namen von Malern des 15. Jahrhunderts gefunden worden[3], woraus hervorgeht, dass in dieser äusserlich langweiligen Stadt zu jener Zeit ein reges, wenn nicht künstlerisches, so doch wenigstens handwerkliches Leben geherrscht hat. Von den nach Dutzenden zählenden Malern, deren Namen überliefert sind, haben keineswegs alle das Malen als blosses Handwerk getrieben, sondern manche haben auch künstlerische Aufgaben zu lösen versucht. So erhält z. B. Giovanni di maestro Pedrino, der auch eine Chronik seiner Vaterstadt während der Jahre 1411—1416 geschrieben hat, 1458 von einem Meister Jacobo zwei Bilder zur endgiltigen Fertigstellung und Ausmalung de colore ultramarino et aliis coloribus finibus et perfectis. Von einem dritten Bild Meister Giovannis ist in einem Testament die Rede. Ein Meister Lodovico, figlio Cechi magistri Antonii pictor de Forlivio, von dem schon 1459 gesprochen wird, verlangt 1469 vor Gericht eine Restsumme pro una cruce picta et una pietate picta. Ein Maler Bartolomeo schliesst 1467 einen Kontrakt ab, in dem er sich anheischig macht für zehn Golddukaten dem Dominus Andreas, Kanonikus von Forlì, ein gleiches Altarbild

[1] Egidio Calzini, Marco Palmezzano, p. 88.

[2] Ebenda p. 89—90.

[3] Siehe die von C. Grigioni veröffentlichten Namen, Bull. della Soc. fra gli amici dell'arte, Forlì 1895, p. 76 und 130.

zu malen, wie es in der Kirche San Mercuriale zu sehen war. Sign. Grigioni hat ihn mit dem Bartolomeo da Forlì zusammengestellt, dem der heilige Hieronymus Nr. 106 in der Pinacoteca zu Forlì zugeschrieben worden ist, in dem forlivesische Züge zu erkennen sind und der eine interessante Probe der Kunst jener Stadt am Ausgang des Quattrocento darstellt [1].

Wir haben noch einen forlivesischen Maler, der die künstlerischen Bestrebungen, welche zu jener Zeit in der kleinen romagnolischen Stadt lebendig waren, recht gut repräsentiert. *Ansuino da Forlì* ist die erste bestimmbare Persönlichkeit der forlivesischen Kunst, in ihm kommen schon zahlreiche lokale Eigentümlichkeiten zum Ausdruck, die wir später bei den Nachlebenden beobachten. In ihm sind auch schon fast dieselben Einflüsse vereinigt, die wir in Melozzos Kunst erkennen. Mehrere Schriftsteller von Lanzi an haben ihn zum Lehrer Melozzos gemacht. Wir haben also Veranlassung diesen Maler etwas eingehender zu betrachten.

Ansuino hat nach Anomino Morelliano [2] zusammen mit Filippo Lippi und Niccolò Pizzolo Fresken in der Cappella del Podestà in der Eremitanerkirche zu Padua gemalt. Diese in den 1430er Jahren entstandenen Fresken sind heute nicht mehr vorhanden. Wir kennen Ansuino nur aus den späteren Fresken, die er in der Cappella Ovetari zwischen 1448 und 1452 [3] zusammen mit Mantegna, Niccolò Pizzolo und Bono Ferrarese gemalt hat, und aus dem Tafelbild, das sich heute im Museo Corrèr in Venedig befindet (signiert mit Ansuinos Monogramm A. F. P., d. h. Ansuinus Foroliviensis Pictor?). Nur eins seiner paduanischen Fresken hat Ansuino mit seinem Namen versehen. Es stellt die Predigt des h. Christophorus dar. Die nebenstehenden Fresken, die Christophorus vor dem König und die Begegnung des Christophorus mit dem König wiedergeben, hat Schmarsow [4] aus stilkritischen Gründen ebenfalls Ansuino zugeschrieben. Ansuino hat meines Erachtens auch bei

[1] Bull. della Soc. fra gli amici dell'arte, Forlì 1895, p. 134.

[2] Anonimo Morelliano, p. 32.

[3] L. Testi, Storia della Pittura Veneziana, p. 434 Fussnote.

[4] Schmarsow, a. a. O., p. 305.

der Malarbeit an den Engeln um die Deckenmedaillons assistiert. Leicht erkennen wir bei einigen Engeln seine schweren Körper, seine starr blickenden Augen und täppischen Hände.

Die Predigt des h. Christophorus lässt uns am besten mit Ansuino bekannt werden. Dieser forlivesische Maler erregt unsere Aufmerksamkeit durch seine Unbeholfenheit. Seine Krieger sind wie grosse, in Stein gehauene archaistische Statuen, ihre Gesichter sind mager, in die weit geöffneten Augen ist ein eigenartiger gespannter, starrer Ausdruck gekommen, ihre runzeligen Hände sind die hässlichsten, die es geben kann. In dem prächtigen Palasthof, dessen Architektur man für falsch erklärt hat, die aber im allgemeinen richtig ist — die Bogen des Hintergrundes nehmen zu dem Vordergrund eine schiefe Stellung ein wie der Turm in Mantegnas Fresko S. Giacomo condotto al martirio, daher die abweichende Perspektive in ihnen — erscheinen die in klassisches Kriegergewand gekleideten Waldmenschen noch steifer und ungelenker als die Gestalten in den Fresken Ansuinos daneben. Wie aber die archaistischen Skulpturen oft trotz ihrer Unbeholfenheit unser Interesse wachrufen, so bringt es auch Ansuino zu einer gewissen strengen und grossartigen Stimmung, und als kunsthistorische Erscheinung ist er besonders bemerkenswert, denn die Rauheit des romagnolischen Naturells hat in ihm vielleicht den besten Ausdruck gefunden.

Wo die Kunst dieses rauhen Meisters ihre Wurzeln hat, ist vom Standpunkt der Entwicklung der forlivesischen Malerei betrachtet eine anziehende Frage. Wir bemerken sofort, dass seine Manier nicht mit derjenigen der anderen Anhänger Mantegnas identisch ist. Schon seine Farbengebung ist heller und kälter und sie lässt uns vermuten, dass Ansuino da Forlì vor seiner Ankunft in Padua durch Piero dei Franceschi beeinflusst worden ist, der, wie wir wissen, um diese Zeit in den Küstenstädten der Adria, 1451 z. B. in Rimini gearbeitet hat. In dem durch Piero beeinflussten Stümper Giovanni Piemontese [1] finden wir eine dem Ansuino analoge Erscheinung. Wie Ansuino in der Cappella Ovetari uns ent-

[1] In der Chiesa della Madonna delle Grazie in Città di Castello befindet sich von ihm ein Madonnenbild.

gegentritt, können wir jedoch seine Kunst nicht ausschliesslich von dem ebenerwähnten Künstler ableiten. Ansuino hat doch gerade in den Paduaner Fresken viel von dem Einfluss der Squarcioneschen Schule, obwohl das in letzter Zeit bestritten worden ist. Insbesondere erkenne ich zwischen Niccolò Pizzolo und Ansuino eine grosse Übereinstimmung, was sich daraus erklärt, dass diese Meister schon früher in der Cappella del Podestà miteinander gearbeitet hatten. Die ähnliche scharfe Zeichnung der Hände und Haare, die gleiche Manier bei der Beschattung die äusseren Ränder des Körpers hell zu lassen und zahllose andere technische Eigenheiten bezeugen für Ansuino dauernde Beeinflussung durch Pizzolo. Vergleichen wir die Arbeiten Ansuinos mit solchen Machwerken der Squarcioneschen Schule in der Cappella Ovetari wie Gott Vater oder dem h. Ambrosius, so ersehen wir, welch geringer Unterschied zwischen beiden besteht. Zweifelsohne hat Ansuino während der Herstellung seiner Fresken von dem leitenden Meister Mantegna auch direkte Unterstützung erhalten, seine donatelleske Architektur, seine klassische Dekoration, seine Komposition zeugen von Beeinflussung durch Mantegna. Dabei ist jedoch schwer zu entscheiden, was er von seinen Mitarbeitern übernommen hat, was ummittelbar von Donatello, von dem die ganze Squarcionesche Schule vom Meister bis zum geringsten Schüler so viel gelernt hat. Jedenfalls dürften die Pferde in dem Fresko S. Cristoforo incontra il Rè, mit Hilfe deren Schmarsow[1] Ansuino als Schüler des Andrea del Castagno zu erweisen versucht hat, direkt nach Donatellos Gattamelata gearbeitet sein.

In Ansuino da Forlì sind bereits die Richtungen der Einflüsse vereinigt, die auch in seinem grossen Nachfolger zu erkennen sind. In ihm hat auch eine Seite der forlivesischen Kunst, die Monumentalität der Komposition und der Personen, ihre erste bekannte Manifestation erhalten. Welche Arbeiten dieser Meister möglicherweise in seiner Vaterstadt geschaffen, wie er die von der Squarcioneschen Schule empfangenen perpektivischen Kenntnisse weiterentwickelt hat, ob er auf diesem Gebiet möglicherweise auf die Entwicklung des jun-

[1] A. a. O., p. 305.

gen Melozzo degli Ambrosi eingewirkt hat, das sind Fragen, die man auf grund der erhaltenen Arbeiten unmöglich beantworten kann. Selbst in den Archiven sind keinerlei Angaben über Gemälde Ansuinos in seiner Vaterstadt bewahrt. Die erwähnenswerteste von den künstlerischen Unternehmungen dieser Zeit, die wir mit dem Namen Ansuinos in Zusammenhang bringen könnten, ist das S. Markusbild, das 1451 an die Wand des Palastes des Herrn der Stadt, Cecco Ordelaffis, gemalt wurde aus dem Anlass, dass die Stadt Venedig ihn zu ihrem Nobile gemacht hatte[1]. In mehreren Kirchen der Stadt hat es allerdings Gemälde aus dieser Zeit gegeben, diese selbst aber sind untergegangen und über ihre Urheber haben sich keine Nachrichten erhalten.

* * *

Es hat also dem jungen Melozzo in seiner kleinen Vaterstadt nicht an Anregungen gefehlt. Vielleicht lernte er Ansuino kennen, der die perspektivischen Bestrebungen der Paduaner Schule klarmachte, so gut er konnte, und der ihn lehrte schon aus der Ferne den grossen umbrischen Lichtmaler Piero dei Franceshi zu bewundern, der um diese Zeit immer wunderbarere Werke schuf und dessen Ruhm immer leuchtender erstrahlte. Vielleicht hörte er von anderen hehren Meistern der Zeit erzählen, die es, aus armem Elternhaus hervorgegangen, durch ihre Kunst zu hohen Ehren gebracht hatten. Vielleicht spross auch in ihm selbst der Wunsch etwas Grosses zu werden.

Francesco Scanelli hat uns eine verbürgt erscheinende Anekdote bewahrt, wie Melozzo Künstler geworden ist[2]. Er erzählt, Melozzo sei, durch den Ruhm der grossen Meister der Zeit verlockt, in ferne Gegenden ausgezogen, um sich Gelegenheit zur Erlernung der Malerei zu verschaffen. Da es ihm nicht anders möglich gewesen sei seinem Drang zu folgen, habe er es nicht verschmäht bei grossen Meistern neben anderen geringen Dienstleistungen Farben zu

[1] Leone Cobelli, Cronache, p. 222.

[2] Il Microcosmo della Pittura, Cesena, MDCLVII, p. 121.

reiben. Er ermüdete sich die Arme beim Drehen des Mahlsteins und die Augen beim Betrachten der Werke seiner Meister, aus denen er so viel lernte, dass er schliesslich auch selbst zum Pinsel greifen konnte, und durch seine Geduld und seine Liebe zur Kunst erwarb er sich alsbald eine immer grössere Geschicklichkeit in seiner Arbeit.

Diese Erzählung Scanellis, die wenigstens teilweise aus Melozzos Jugendzeit stammende Dokumente bestätigen, verrät uns indes nicht, wohin Melozzo seine Studienreisen geführt haben. Als sich das Dunkel zu lichten beginnt, ist Melozzo in keiner geringeren Stadt als dem ewigen Rom, am anderen Ende von Italien, in weiter weiter Ferne von seiner Vaterstadt. Um 1461 hat er hier, wie wir sehen werden, die Kopie eines Madonnenbildes gemalt. Der junge Malschüler hat manche andere Stadt und manches Dorf hinter sich gelassen, ehe er so weit gekommen war. Wahrscheinlich haben seine öfters wiederholten Reisen nach Rom über Borgo San Sepolcro, Città di Castello und Foligno geführt, und wir müssen annehmen, dass der junge Mann hier den grössten Maler dieser Gegenden, Piero dei Franceschi, kennen gelernt hat. Oder wenn er die Küstenstrassen entlang gewandert ist, kann er auch dort in Rimini, Pesaro, Ancona auf die Spuren desselben Meisters gestossen sein. In Rom selbst warteten seiner die von Piero zur Zeit Nikolaus' V. im Vatikan gemalten Fresken, von denen Vasari erzählt. Überall bekam also Melozzo die grosse Kunst Pieros zu sehen, seine ruhigen, majestätischen Typen, seine lauteren schönen Farben, seine klassische Komposition und Architektur. Der etruskische Ernst von Pieros Kunst, die Wissenschaftlichkeit seiner Technik, seine optischen und perspektivischen Studien, die er in seinen Gemälden zum Ausdruck brachte, seine plastischen Bestrebungen machten auf den jungen romagnolischen Malschüler einen tiefen Eindruck. Er wurde der Bewunderer und Schüler Piero dei Franceschis. Aber das Nomadenleben, das Melozzo in der ersten Hälfte der 60er Jahre führte, liess diese Eindrücke nicht die einzigen bleiben. In Rom selbst und auf seinen wiederholten Reisen geriet Melozzo unter Einflüsse auch von anderen Seiten, und so können wir die zahlreichen von Pieros

Stil abweichenden Züge in Melozzos Physiognomie verstehen. Schon durch Ansuino hatte Melozzo wahrscheinlich von der Paduaner Schule und ihrem Hauptmeister Andrea Mantegna gehört. Die neuen perspektivischen Versuche dieses im Anfange der sechziger Jahre nach Mantua übergesiedelten Meisters, seine eifrigen Studien der Antike erweckten allgemeine Bewunderung, und auch unser Meister begann immer mehr sich für seine künstlerischen Ziele zu interessieren.

Wo Melozzo als Schüler Pieros gearbeitet hat, bleibt unentschieden, aber vermutlich ist es in Umbrien geschehen, das dürfen wir aus den umbrischen Zügen folgern, die in Melozzos ersten Werken neben den Anregungen Piero dei Franceschis zu erkennen sind. Prof. Schmarsow hat den Ort der Begegnung zwischen Piero und Melozzo zu bestimmen versucht [1] und zwar hat er angenommen, dass Melozzo mit Piero in Arezzo an den Fresken der Kirche S. Francesco gemalt habe. Er hat Melozzo den jungen Profeten an der Fensterwand und das Fresko, das drei kreuztragende Männer darstellt, zugeschrieben. Später hat Dr. Felix Witting dieselbe Vermutung ausgesprochen [2], die in Wirklichkeit jeder Grundlage entbehrt. Die fraglichen Bilder sind gewiss von dem Meister selbst gemalt. Der sanfte seelenvolle Ausdruck in dem Kreuztragungsfresko erklärt sich daraus, dass Piero hier auf die dereinstige Kreuztragung Jesu nach Golgatha hinweisen wollte.

Kehren wir aber zu Melozzos Reisen zurück. Im Archiv zu Forlì sind eine Menge interessante Dokumente erhalten [3], die uns nicht nur mit den finanziellen Fragen der Familie bekannt machen, sondern auch Zeitpunkte angeben, zu denen der junge Maler wieder in der Vaterstadt weilt. Im April 1460 verkauft Melozzos Mutter Domina Jacoba ihrem Verwandten Andrea die Hälfte eines Brunnes für 9 Bolognesi. Der Handel ist cum concensu presentia et voluntate Melotii filii abgeschlossen. Unser Maler ist also zu dieser

[1] Schmarsow, a. a. O., p. 313.

[2] F. Witting, Piero dei Franceschi. Strassburg 1898, p. 80.

[3] Veröffentlicht von C. Grigioni im Bull. della Soc. fra gli amici dell'arte, Forlì 1895, p. 156.

Zeit in Forlì, und zwar scheint er von den Kindern das einzige zu sein, das noch bei seiner Mutter wohnt, als sein Bruder schon Uhrmacher und die Schwester verheiratet ist. Wir sehen, wie schlecht es mit der materiellen Lage der Mutter und ihres jungen Sohnes bestellt ist, da sie dieselben zu solchen Besitzentäusserungen zwingt.

Im Dezember des folgenden Jahres 1461 verkaufen die Mutter Jacoba und ihr Sohn Melotius pictor mit der Einwilligung des Onkels Cristoforo, der Melozzos Vormund ist, ein Stück Land. Vielleicht war die für den Boden erlöste Summe als Reisegeld für Melozzo erforderlich. Diese Urkunde ist dadurch merkwürdig, dass der Notar der Stadt Melozzo zum ersten Mal mit dem Berufsnamen pictor beehrt. Zu derselben Zeit, wo er in Rom als Maler auftritt, ist sein Beruf in der Vaterstadt mit Hilfe von Dokumenten bezeugt [1].

Dann folgt eine Pause von einigen Jahren, während der junge Mann auf Reisen gewesen sein muss. Vom 14. Dezember 1464 haben wir eine umfangreiche Urkunde, die eine Art Familienvertrag zu sein scheint. Zu Anfang führt Mutter Jacoba aus, wie sie nach dem Tode ihres Mannes Juliano — iam sunt plures et plures anni — das von diesem hinterlassene Erbe verwaltet, sich um Hab und Gut ihrer Söhne gekümmert, ihre Tochter Domina Malgarita (Margherita) an Negusante, den Sohn des Meisters Pietro Negusante, verheiratet und einiges Eigentum verkauft habe, um Negusante einen Teil der ihm zugesicherten Mitgift zu geben, und ausserdem versprochen habe Cristoforo und den Gebrüdern Negusante den Rest besagter Mitgift auszuliefern, wie aus den vom Notar Filippo Asti aufgesetzten Kontrakts-, Zusicherungs- und Verpflichtungsurkunden hervorgehe. Von allem diesen habe Magister Melotius pictor volle Kenntnis, und er erkenne an, das seine Mutter richtig verfahren und das Vermögen und den Nachlass des Vaters gut verwaltet habe. Aus freien Stücken und bezüglich seiner und seiner Erben voll bewusst, trete er seiner Mutter alle seine eventuellen Anrechte — omnia et singula sua iura et actiones utiles et directas et mistas et etiam annomales — auf den Nachlass des Vaters ab,

[1] Arch. notar. di Forlì, Atti di Filippo Asti. Vol. 15, fol. 84.

indem er seine Mutter zu seinem eigenen Verwalter — procuratricem in rem suam — mache. Für diese Abtretung erhält der Maler als Entschädigung fünfundzwanzig Golddukaten, wovon Domina Jacoba bei dieser Gelegenheit elf bezahlt, während sie den Rest später zu zahlen verspricht. [1]

Aus diesem in verzwicktem Notarlatein abgefassten Kontrakt ist nicht ersichtlich, welches die Veranlassung zu einem solchen Tausch gewesen ist, doch können wir sicher sein, dass zwischen dem heimgekehrten Maler und den übrigen Erben Julianos über die Erbteilung und die Auszahlung der Mitgift Meinungsverschiedenheiten entstanden sind, die in der Weise geschlichtet wurden, dass der Maler sein Anrecht auf das Erbe für eine bestimmte Summe Geldes verkaufte. Um ihrem Sohn die versprochene Summe zahlen zu können, verkauft Domina Jacoba im März 1465 ein Stück Land, für das sie in zwei Raten einmal elf venetianische Golddukaten und zum zweiten vierzehn Golddukaten erhält; beide Beträge hat die Mutter ihrem Sohn in zwei Teilen zu verschiedener Zeit übermittelt. Wir sehen, dass der Gläubiger sogar mehr als die versprochene Summe bekommt. In demselben Jahr im August verkauft die Witwe ein drittes Stück Land — diesmal um den Rest der Mitgift ihrer Tochter zu begleichen. [2]

Diese trockenen Dokumente sind darum bemerkenswert, weil sie erstens Zeitpunkte angeben, zu denen Melozzo in seine Heimat gekommen ist, und uns daneben, wiewohl nur von einer Seite, mit den brennenden Fragen der Familie bekannt machen. Ja auch die Charaktere der Beteiligten schimmern etwas hindurch, wir sehen den jungen Maler, der sich mit dem Pinsel seinen Unterhalt noch nicht zu erwerben vermag und der immer wieder als abgebrannter verlorener Sohn heimkehrt, seine Mutter um Geld bitten, wir sehen den die Mitgift fordernden Negusante, der seinerseits ebenfalls sein Guthaben aus der alten Frau herauspresst. Am deutlichsten erscheint jedoch die alte energische Witwe, die den beiderseitigen Wünschen nach Kräften zu willfahren versucht, aber gezwungen ist immer einen

[1] Ebenda Vol. 17, fol. 218.

[2] Bull. della Soc. fra gli amici dell'arte, 1895, p. 158.

Abb. 1. PALAZZO DEL PODESTA. FORLÌ.

neuen Flecken Land dafür zu verkaufen. Die alte Frau lebt aber doch lange genug, um ihren Sohn Melozzo in seinem aufstrebenden Ruhm zu sehen, und noch lange nach Melozzos Heimkehr in die Vaterstadt finden wir sie gesund und, wie wir bemerken, als dieselbe wie vorher. [1]

[1] Ob Melozzo in seiner Vaterstadt vor seiner Rückkehr 1483 Gemälde ausgeführt hat, ist unbekannt. Im Jahr 1472 wird berichtet, dass Pino III., der Herr von Forlì, seinen Palast mit Gemälden geschmückt habe: sale camere et loggie con soffitti messi a oro et colori finissimi ornandolo con pitture et scolture d'artefici pregiatissimi (vgl. Calzini, Marco Palmezzano, p. 12).

Melozzo da Forlì in Rom.

In der Biblioteca Angelica zu Rom wird ein Pergamentband aufbewahrt, der ein paar Notizen über Melozzo enthält. Die Folien stammen aus dem Kloster von Santa Maria del Popolo. Das zweite Ricordo lautet:

1460

die XVIIJ ma(r)tij venit Magiste(r) thomas de spoleto aurifex ad faciend(am) tabulam beate virginis & die XVIIIJ incepit labora(r)e.[1]

Auf dem zweiten Folio stehen zwei Epigramme:

Ad Mariam Majorem

Virginis est Rome quam Lucas pinxit imago
Tam sancta; errorem quis putet esse suam
Hanc? Antonatius pictor romanus ab illa
Duxit. Alexander Sfortia solvit opus.

Ad Mariam de Populo.

Hanc divus Lucas vivo de Virginis ore
Pinxerat; hec propria est Virginis efficies.
Sfortia Alexander iussit, Melotius ipsam
Effixit. Lucas diceret esse suam.[2]

Man hat geglaubt,[3] dass die Distichen aus etwas späterer Zeit herrühren als die Bemerkung von 1460. Alessandro Sforza,

[1] Fol 66b. Bibl. Ang.

[2] Fol. 3b.

[3] Const. Corvisieri. Il Buonarroti, Serie II, vol. IV. Roma, Juni 1869 p. 133 f.

der Herr von Pesaro, ist im Jahre 1461, nach der Schlacht bei S. Fabiano, in der ewigen Stadt gewesen. Wahrscheinlich hat Alessandro während dieses Aufenthalts dem Antoniazzo Romano den Auftrag gegeben die Madonna Liberiana zu kopieren; Melozzo hat ein Abbild von der wundertätigen „Maria de Populo" geliefert. Die beiden Kopien waren so gut, dass sie der unbekannte Dichter den Originalen gleichstellt.

Aber absolute Gewissheit können wir über die Zeitbestimmung nicht erhalten. Auf alle Fälle ist es sehr interessant die Namen Antoniazzo Romano und Melozzo da Forlì nebeneinander zu finden. Durch die beiden Epigramme sind wir in das Milieu der damaligen römischen Kunst versetzt.

Das künstlerische Leben in Rom war unter Pius II. und Paul II. (1458—1464 und 1464—1471) ausserordentlich arm. Die Bewohner der Hauptstadt der Welt schienen fast chemisch rein von allen künstlerischen Elementen; nicht ein einziger grosser Künstler wurde in dieser Zeit dort geboren. Die Regierung der beiden Päpste selbst war für die römische Renaissance ein schwerer Nachwinter. Man kann nicht leugnen, dass es nicht an künstlerischen Unternehmungen gefehlt hat, aber sie waren vereinzelt und meistens ohne Geschmack. Von allen Künsten war die Malerei vielleicht das am ärgsten vernachlässigte Stiefkind. Der in dem Epigramm erwähnte Antoniazzo di Benedetto hat 1464 in Rieti ein Altarstück gemalt und 1467 zwei andere Gemälde in Subiaco. Hier haben wir einen sehr primitiven Künstler vor uns, der gleichfalls wie die damaligen umbrischen Meister einige Eindrücke von Fra Angelico empfangen hat, der aber einen anderen Ausgangspunkt hat als die Umbrier. In der Kunst Antoniazzos liegt in dieser Zeit etwas byzantinisch Steifes, Feierliches, etwas Grossartiges, speziell Römisches. Man darf annehmen, dass sein erster Lehrer ein römischer Lokalmeister gewesen ist.

Von den grösseren damaligen künstlerischen Unternehmungen Antoniazzos — der Dekoration der Kapelle Bessarion in SS. Apostoli, den Fresken in der Kirche S. Maria della Consolazione — ist nichts erhalten. Aus den Jahren 1464 und 66 haben wir einige

Nachrichten über ihn, die sehr charakteristisch für seine Stellung sind. Da bekommt er einige Summen für Wappenmalerei an Schildern, Baldachinen und Standarten im vatikanischen Palast. Solche handwerklichen Leistungen waren eine Quelle guter Einnahmen für den mittelmässigen römischen Maler wie für seinen Genossen.

* *
*

Im Jahre 1471 stieg ein neuer Mann auf den päpstlichen Thron, Francesco Rovere — Sixtus IV. — und mit ihm brach für die Entwicklung der Renaissance in Rom ein neuer Morgen an. Die Jugend Sixtus' IV. war erfüllt von dem Hochhinauswollen des Mannes niedriger Herkunft, von religiöser Begeisterung, aber die platonischen Bestrebungen des griechischen Kardinals Bessarion und seines Kreises, der leidenschaftliche Schönheitskultus der Zeit und die Neigung zu gewissen eigenartigen Erscheinungen des erotischen Lebens drücken ihm früh ihr Gepräge auf und bringen entgegengesetzte Eigentümlichkeiten hervor. Sixtus IV. war den Bestrebungen seiner vielen Günstlinge kindisch geneigt; seinen jungen Geliebten, den Minoritenmönch Pietro Riario, machte er zum Kardinal und dessen Bruder Girolamo Riario, der in Savona Spezereikrämer und öffentlicher Schreiber gewesen war, liess er im vatikanischen Palast schalten und walten. Überall kamen die Verwandten zur Macht, der Neffe Giuliano Rovere wurde zum Kardinal von S. Pietro in Vincolis ernannt, sein Bruder Giovanni wurde Herr von Sinigaglia. Gegen die äusseren Feinde war Sixtus grausam, und die Infessura preist den Tag glücklich, wo Gott die Christenheit aus der Hand eines solchen gottlosen und ungerechten Herrschers befreie, eines Herrschers, der keine Scheu vor dem Höchsten und keine Liebe zu seinem Christenvolk habe, sondern nur Habgier und Wollust, Prunksucht und Grössenwahn. So verhängnisvoll die Regierung Sixtus' IV. für das Papsttum, für die geistliche Macht gewesen ist, war sie doch glänzend und ruhmreich für die Förderung der Renaissance. Auf diesem Gebiete konnte nicht der Neid der Nachbarfürsten, nicht die Gemeinheit der Umgebung seine besten

Absichten verderben, auf diesem Gebiete konnte sich die Monumentalität seines Geistes besser entwickeln. Er wollte Rom wieder zum Zentrum der Welt machen, und er brachte viel zustande. Nicht umsonst hat Platina, sein Bibliothekar, das Gedicht geschrieben:

TEMPLA DOMUM EXPOSITIS: VICOS FORA MOENIA PONTES:
VIRGINEAM TRIVII QUOD REPARARIS AQUAM.
PRISCA LICET NAUTIS STATUAS DARE COMMODA PORTUS:
ET VATICANUM CINGERE SIXTE JUGUM:
PLUS TAMEN VRBS DEBET: NAM QUAE SQUALORE LATEBAT:
CERNITUR IN CELEBRI BIBLIOTHECA LOCO.

Am Anfang seiner Regierung scheint Sixtus IV. viel Interesse für die römische lokale Malerei zu fühlen. Auch in dieser Hinsicht wollte er seine Hauptstadt zur ersten der Welt machen. Das erste grössere Resultat der Bestrebungen die lokale Kunst zu heben war die Stiftung der römischen Malerzunft im Dezember 1478.

In den Augen der modernen Menschen, die in jeder Beziehung durchdachte Paragraphen haben, erscheinen die erhaltenen Statuten dieser Akademie unvollständig. Die grösste Aufmerksamkeit ist dort auf die Festtage gerichtet. Bei Strafe eines Dukatens ist das Arbeiten am Tage der heiligen Jungfrau und des Schutzpatrons Lukas verboten. Von den Befugnissen und Pflichten der beiden Konsuln — sie sollten am Tage des Schutzpatrons ein Fest anordnen — ist sehr ungenügend gesprochen. Es ist der Versuch gemacht die gegenseitige Konkurrenz der Künstler durch einige Bestimmungen zu regeln und besonders die Rechte der Maler gegenüber den Zimmerleuten, „magistri lignaminum", die als Zimmerdekorateure gefährliche Konkurrenten waren, zu hüten. Es scheint, dass dies letztere das Hauptmoment für die römischen Maler war, sich zu organisieren.

Über dreissig Maler und Miniatoren haben die Statuten unterschrieben. Alle diese sind natürlich nicht Künstler, aber man muss sich erinnern, dass Handwerk und Kunst in diesen Zeiten nicht voneinander gesondert waren, dass die Künstler gewöhnliche Arbeiten

und die gemeinen Maler auch künstlerische Aufträge annehmen konnten. So wissen wir, dass Antonio di Giuliano und Antonio da Viterbo, die ihren Namen unter die Statuten gesetzt haben, auch bisweilen künstlerische Arbeiten ausgeführten.[1]

Antoniazzo Romano, einer von den Unterschriebenen erscheint unter Sixtus IV. ebenso arbeitsam wie früher. Er nimmt noch im Dezember 1475 einen Spezialagenten, einen Bartolomeo de Alerona, weil er seine vielen Aufträge nicht allein besorgen kann. Wie früher hat er auch jetzt im vatikanischen Palast manche, obschon unbedeutende Arbeiten auszuführen. 1475—76 arbeitet er als Genosse der Brüder Ghirlandajo, 1480—81 als Kamerad des Melozzo da Forlì in der Vatikanischen Bibliothek. Im Jahre 1483 schliesst er mit dem sienesischen Maler Pietro Torino einen Kontrakt betreffend die Ausmalung zweier päpstlichen Zimmer — auch hier handelt es sich nur um dekorative Malerei. Leider sind von den umfangreichen Aufgaben, die Antoniazzo in dieser Zeit löst, nicht viele mit Namen und Jahreszahl versehen, sodass wir seine künstlerische Entwicklung nicht mit grosser Sicherheit verfolgen können. Überhaupt zeigen seine Gemälde, die man in diese Zeit verlegen muss, ein Tasten nach verschiedenen Vorbildern, was man sehr gut versteht, wenn man sich erinnert, dass er viele Mitarbeiter gehabt hat.

Von diesen einheimischen Künstlern ist keiner der Maler der Roveres geworden, sondern dies wurde ein ausländischer Meister, der Romagnole Melozzo da Forlì. Wenn die Zeitgenossen, besonders

[1] Hier und da treffen wir in den Kirchen und Galerien auf Produkte der römischen Lokalschule. Einige von den wichtigsten sind die Fresken von St. Spirito zu Rom, die im Jahre 1480—82 gemalt worden sind von einem Meister, der einige Einflüsse von Antoniazzo und Melozzo empfangen hat. Von einem unbekannten römischen Meister stammen die Fresken von Castello Bracciano. Römisch sind z. B. die Madonna di Constantinopoli in SS. Apostoli; Perugia, Sala V, Nr. 19; Uffizi Nr. 1543, Uffizi Nr. 1558 (vom Jahre 1485). Die Fresken von S. Omobono zu Rom, San Paolo fuori le mure (Anticamera della Sacrestia) sind auch nicht von Antoniazzo, sondern von seinen Kollegen.

die einheimischen Schriftstellern von ihm sprechen, erwähnen sie ,dass er viele Gemälde für Sixtus und seine Nepoten ausgeführt hat. Dies hat den Anlass zu mancherlei Konjekturen gegeben, und vor allem hat man sich gefragt, wie unser Meister an den päpstlichen Hof gelangen konnte. Bald ist Federigo da Montefeltre, der Herzog von Urbino, der Vermittler gewesen, bald hat Girolamo Riario, der Herr von Forlì, den Maler aus seiner Heimat nach Rom gezogen. Diese letzte Annahme ist unmöglich, weil Girolamo erst 1481 seinen feierlichen Einzug in Forlì gehalten hat, und die anderen Annahmen sind meines Erachtens unnötig. Wie manche seiner Kameraden, die trotz ihrer niedrigen Herkunft Hofmaler geworden sind, so, glaube ich, ist der Pinsel auch Melozzos bester Vermittler und Fürsprecher gewesen, und mit dessen Hilfe hat er eine solche Höhe, von der man erzählt, am Hofe der Roveres gewinnen können. Vermöge seiner künstlerischen Bildung stand er auf einem so hohen Niveau, dass er bei den wichtigeren Aufträgen vor allen römischen Malern in Frage kam. Aber es gibt auch ein andres Motiv, das Melozzo bei den Roveres so beliebt gemacht hat, eine eigenartige gegenseitige Wahlverwandtschaft zwischen dem Künstler und seinen Mäzenaten. Sehr naturgemäss können wir die Medici mit Verrochio, Sandro Botticelli, Ghirlandajo, Filippino Lippi und Andrea della Robbia in Zusammenhang bringen, als Künstler des Federigo da Montefeltre können wir uns Piero dei Franceschi, Luciano da Laurana und Joos van Gent denken, aber dem gewalttätigen, kräftigen, hochträumenden Geist der Roveres entspricht am besten die Kunst Melozzos. Seine grossartigen Kompositionen waren wie aus der Seele eines Rovere hervorgegangen, seine glänzenden, bisweilen grellen Farben waren wie für die Augen eines Rovere gemischt, die kräftige Schönheit seiner Menschen war den Roveres eigen. Wie Sixtus IV. und seine Nepoten trotz aller Tyrannei grosse Träumer und schöne Seelen waren, wie sie nach dem Planen eines Mordes zur heiligen Jungfrau schön beten konnten, so waren in Melozzo entgegengesetzte Eigenschaften vereint, neben der romagnolischen Starrheit und Kraft finden wir umbrische Zartheit, und nach unschuldigen, weichen Wesen kann er einen hässlichen, fluchenden Gesell malen.

Paolo Bonoli [1] nennt Melozzo il famoso pittore del papa Sisto IV., den berühmten Maler des Papstes Sixtus IV. Aus diesen Worten Bonolis, die ihren Ursprung in der Erzählung Leone Cobellis haben, ist der allgemeine Glaube erwachsen, dass Melozzo der ordentliche Hofmaler des Papstes gewesen sei. Melozzo hat wie die heimischen römischen Maler seinen Namen unter die Statuten der Accademia di San Luca gesetzt. Nach Melossius hat ein Maler Pipa seinen Namen geschrieben, und Melchiorri hat vermutet, dass dies eine versehentliche Kontraktion aus Pi. pa., d. h. pictor papae, sei. Erst Schmarsow hat diesen Fehler korrigiert [2], indem er beweist, dass Pipa ebenfalls ein Name ist. Aber damit war die fest eingewurzelte Anschauung, dass Melozzo Hofmaler gewesen sei, nicht beseitigt. Auch diesen Rang müssen wir anzweifeln. Es ist sicher, dass Melozzo bisweilen auch längere Zeit im Dienst des Papstes gestanden hat, schwerlich aber als ordentlicher Hofmaler. Schon weil er nach gelieferter Arbeit abgelohnt wird, müssen wir ihm dieselbe Stellung zuteilen wie den Ghirlandajo, Botticelli, Perugino usw., die ebenfalls im Dienst des Sixtus standen.

Den Namen Melozzo treffen wir zum ersten Mal in den päpstlichen Papieren am 15. Januar 1477. Nach den Registern des Bibliothekars Platina bekommt der Meister da sechs Dukaten, um Gold zu kaufen für das Gemälde, das er in der Vatikanischen Bibliothek malt. Am 10. Oktober begegnet uns der Name des Giovanni — famulus Melotii — in den päpstlichen Zahlungsbüchern. Daraus kann man schliessen, dass auch Melozzo selbst noch im Dienst des Papstes gestanden hat. Im folgenden Jahre 1478 schreibt Melozzo seinen Namen unter die Statuten der Accademia di San Luca, und es ist also wahrscheinlich, dass er auch in der Zwischenzeit in Rom gewesen ist. Um dieselbe Zeit, am 11. Dez. 1478, macht die Mutter des grossen Künstlers einige Änderungen in ihrem zweiten Testament, [3] aber ihr Sohn ist damals nicht zuhause.

[1] Istorie di Forlì, Forlì 1661.

[2] Schmarsow, a. a. O., p. 150.

[3] Das Dokument hat C. Grigioni, Rassegna Bibliografica, Anno I, fasc. I, Forlì 1898 publiziert.

Dann folgt eine Pause von ein paar Jahren, wo wir nichts von Melozzo wissen. Man kann bemerken, dass diese Pause mit dem Krieg zusammenfällt, den Sixtus im Jahre 1478 nach der Verschwörung der Pazzi gegen Lorenzo di Medici beginnt. Dieser Krieg endigt im März 1480.

Im Sommer 1480 treffen wir Melozzo aufs neue im Dienst des Papstes. Mit Antoniazzo Romano malt er in der vatikanischen Sekretbibliothek. Am 10. April 1481 haben die beiden Meister keinen Lohn mehr für ihre Arbeiten zu fordern.

Hier haben wir die einfachen Fakta, mit denen die Erzählung Leone Cobellis, des Zeitgenossen und guten Freundes von Melozzo, im August 1484 geschrieben, sehr gut in Einklang steht:

Lo quale Melocio è da Forliuio, et è uno solenno maistro in prospectiua e in ongni altra cosa de la dipentura fondato, peritissimo; e fe' molte dipentorie al papa Sisto magni e belli, e fe' la libraria del papa Sisto. . . .

Unsere Aufmerksamkeit erweckt es, dass der Bibliothekar Platina, dieser edle Humanist und Verehrer Platos, der um seiner ketzerischen und republikanischen Gedanken willen so viel ertragen hatte, dessen Freilassung aus dem Gefängnis den Sieg der Renaissance bedeutet, der Mann ist, der dem Melozzo die Arbeiten in der Vatikanischen Bibliothek gegeben hat. Nach dem Tode Platinas — im Oktober 1481 — treffen wir Melozzo nicht mehr im Vatikan. Es wäre nicht unmöglich zu denken, dass Platina einer der grössten Gönner Melozzos gewesen ist und ihm die Aufträge am päpstlichen Hof zugewendet hat. So könnten wir auch verstehen, dass Melozzo nicht mit zur malerischen Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle — im Oktober 1481 begonnen — herangezogen wurde.

Wenn wir die Erzählung Cobellis von der Stelle ab, wo wir stehen blieben, weiter lesen, so erhalten wir vollständige Klarheit über die Stellung Melozzos in Rom vor 1484.

. . . et tal uedendo lo illustro conte Gerolimo lo uolse per suo iscodiero e gentilomo, e dauagli una mangna prouisione, perchè le paria de l'arte de la prospectiua el più solenno de da Talia; e si lo chiamaua Melancio, per el nome de lo antico . . .

Hier sehen wir unseren Maler am Hofe Girolamo Riarios, des päpstlichen Nepoten und Herrn von Forlì, und was das wichtigste ist, sehen ihn schon in Rom in dieser Stellung.

Schon im Jahre 1473 hatte Girolamo Riario mit Hilfe seines Bruders Pietro Riario die Stadt Imola als Lehen der Kirche erhalten und so in der Romagna festen Fuss gefasst. Doch zog er nicht in seine neue Stadt, sondern blieb in seinen ehrgeizigen Träumen am Hofe des Papstes, wo er sich nach dem Tode Bruder Pietros auf dessen Stelle und noch höher zu erheben verstand. Im Jahre 1477 führte er Catarina Sforza, die natürliche Tochter Galeazzo Sforzas als Gemahlin heim, und mit ihr hielt er den glänzendsten Hof, war wie ein weltlicher Herr des Kirchenstaates, gab Audienzen, entsandte Legaten, veranstaltete grosse Festlichkeiten. Er erhielt sich die immer wachsende Liebe des Sixtus und wagte, die Gunst seines Beschützers ausbeutend, immer kühnere Taten. In ihm und seiner Gemahlin erwuchs ein noch umfassenderer Ehrgeiz, sie begannen von einem grossen Herzogtum zu träumen. Ihre politischen Unternehmungen misslangen jedoch schliesslich. Von den grossen Staaten der Träume blieben nur Imola und Forlì übrig. Diese letztgenannte Stadt hatte Girolamo Riario im Jahre 1480 durch List in seine Hände gebracht und die legitimen Fürsten verjagt.

Es ist nicht zu gewagt anzunehmen, dass der Fall der Stadt Forlì an Girolamo das Motiv war, das den berühmtesten Bürger dieser Stadt und den neuen Herrn zusammentrieb. Natürlich, der glanzliebende Girolamo betrachtete es als Ehrensache nach der Weise der Fürsten einen Hofmaler zu haben, und wer wäre für das Amt geeigneter gewesen als der berühmteste Maler in Rom, der dazu aus seiner eigenen Stadt gebürtig war. Darum machte er Melozzo zu seinem Gefährten und gab ihm, wie Leone Cobelli erzählt, die Adelswürde und eine grosse Provision. Von Marchesi [1] wissen wir, dass sich auf dem Grabstein Melozzos in Santa Trinità zu Forlì ein aufrechtstehender Löwe mit dem Sonnenzeichen darüber befand.

[1] Marchesi, a. a. O., p. 249.

Dies war natürlich das Wappen, das der Graf seinem Maler verlieh. Wir können nicht sagen, wann diese Ehrenbezeigung vor sich ging, man könnte annehmen, dass Melozzo schon im Sommer 1481 im Gefolge des Grafen war, als dieser seinen feierlichen Einzug in Forlì hielt, dort den Städtern glänzende Feste gab, eine stetige Zoll- und Steuerfreiheit versprach.

Wenigstens um das Jahr 1482 treffen wir Melozzo in der Gesellschaft des Grafen. Der berühmte Mathematiker Luca Pacioli erzählt eine Anekdote aus dieser Zeit, wie er und Melozzo mit dem Grafen den neuen Bau, welchen Girolamo Riario an der Piazza St. Apollinare in Rom aufführen liess, betrachteten und einen ruhmredigen Steinmetzen foppten, weil er ein schwieriges Kapitäl, das sie ausgedacht, in vier Tagen herzustellen versprach, als ob es gar nichts wäre, und die Aufgabe doch nicht in zwanzig Tagen zu lösen vermochte. Girolamo selbst war mit seinem Palast so zufrieden, dass er im Mai 1483 in eine Schenkung inter vivos an seinen Erstgebornen Ottaviano die Bestimmung aufnahm,[1] dass keiner von seinen Erben den Palast verkaufen oder veräussern solle, wenn er nicht seines Eigentumsrechtes verlustig gehen wollte. Natürlich waren die Wände mit Gemälden geziert, und hier konnte unser Melozzo zu der Zeit arbeiten, wo die umbrischen und toskanischen Meister in der päpstlichen Palastkapelle malten. Von dem Schmuck des Palastes ist nichts mehr vorhanden, weil die römische Jugend nach dem Tode des Sixtus den Palast stürmte, alles zerschlug und raubte, was sie fand, sogar die Bäume des Gartens und den Marmor den Türpfosten nicht verschonte.

Doch darf man nicht annehmen, dass Melozzo in dieser Zeit nur im Dienst Girolamos gestanden habe. Wir werden sehen, dass er im Jahre 1484 für den Kardinal Stefano Nardini eine Kapelle in S. Maria in Trastevere ausschmückt. Diese Arbeit kann unter Sixtus IV. seine letzte in Rom gewesen sein.

Manchmal hat man unseren Maler mit den geistlichen Nepoten Sixtus' IV. in Verbindung bracht. Als Vasari vom Apsisgemälde

[1] Adinolfi, La Torre de Sanguigni e Santo Apollinare, 1863, p. 49.

Melozzos in SS. Apostoli spricht, bemerkt er, dass Kardinal Riario der Besteller des Freskos sei, dass er dafür den Autor grossartig belohnt habe. Wir werden jedoch sehen, dass dies nicht mit den historischen Tatsachen übereinstimmt, und es ist zweifelhaft, ob Melozzo überhaupt in der Gesellschaft dieses begabten, glänzenden, aber zugleich leidenschaftlichen und lasterhaften Kardinals gewesen ist. Von ihm wird erzählt, dass er bei den Festen, die dem Gastmahl des Trimalchio entsprachen, in seinen nächtlichen Orgien ausgezeichnete Maler um sich hatte, aber das beweist nicht, dass er sie zu ernsten Aufgaben begeistern konnte. Auch können wir nicht glauben, dass in dem provisorischen Palast, den Pietro Riario für die Tochter Ferrantes von Neapel aufführen liess, wertvolle Gemälden gewesen sind. Dagegen ist es sicher, dass der Kardinal Giuliano Rovere, der künftige Papst Julius II., unserem Maler Aufträge gegeben hat.

Die Tyrannei Girolamo Riarios in Rom nahm ein jähes Ende durch den Tod Sixtus des Vierten. Der Sturz des Grafen setzte auch dem Aufenthalt Melozzos in der Stadt ein Ziel. Schon früher haben wir den Aufstand berührt, der in Rom nach dem Tode des Papstes ausbrach, wo auch das Eigentum des Grafen zerstört wurde. Ohne Zweifel fühlte sich der Hofmaler Girolamos in der Stadt nicht mehr sicher, und er hielt es für gut von Rom in seine Heimat zu entweichen. Girolamo Riario selbst verteidigte sich in Castel St. Angelo, bis der neue Papst Innozenz VIII. am 25. August 1484 gewählt wurde, dann zog er gleichfalls nach seinen Städten zurück.

Als Flüchtling traf Melozzo gegen Ende August 1484 in seiner Vaterstadt ein. Dort erwartete ihn eine traurige Botschaft. Der Gouverneur Girolamo Riarios Bonarello hatte soeben einen Mann namens Spatazino aus persönlicher Abneigung greifen und einsperren lassen und auch einen nahen Verwandten Melozzos, aus der Familie degli Ambrosi, verhaftet. Sofort eilte Melozzo an den Hof, um die Freilassung seines Verwandten zu erbitten. Bonarello nahm ihn als Hausgenossen des Grafen ehrenvoll auf und hiess ihn feierlich willkommen, aber für die Sache konnte Melozzo nichts erreichen. „Ach, diesen Schurken Spatazino will ich auf-

hängen dem Gianfrancesco da Tolentino zuliebe, der mir soviel . .", antwortete der Bonarello. — „Aber wir haben ja nichts mit Spatazino zu schaffen", fiel Melozzo ein, „gebt mir nur den Unsrigen heraus." — „Sei getrost, davon reden wir ein andermal!" Aber eines Morgens liess der Gouverneur beide Männer auf der Piazza der Stadt aufhängen. [1]

Anfang September traf auch Girolamo Riario in Forlì ein, um dort seinen dauernden Wohnsitz zu nehmen. Er jagte sofort Bonarello aus dem Amt.

[1] Erzählung Leone Cobellis, August 1484.

Abb. 2. WAPPEN SIXTUS' IV. „BIBLIOTEECA GRAECA." DEKORATIVE MALEREI VON MELOZZO DA FORLÌ.

Abb. 3. S. Marco Papa. Melozzo da Forlì.
Rom. S. Marco.

Die Tafelbilder Melozzos in San Marco zu Rom.

Schon im Jahre 1455 begann der Kardinal Paul Barbò den Bau des grossartigen Palastes, der noch heute unter dem von der Heimat des Gründers abgeleiteten Namen Palazzo Venezia bekannt ist. Über die ganze Regierungszeit Pauls II. erstreckte sich die Bauarbeit; aus den Jahren 1465—72 sind die Baurechnungen erhalten. Die Basilika von S. Marco, die mit dem Palazzo zusammenhängt, wurde gleichzeitig restauriert und ausgeschmückt. 1468 ist die neue Holzdecke fertig, und in demselben Jahre wurden die Kapellenreihen in den Seitenschiffen angelegt. Als Paul II. 1471 gestorben war, fiel seinem Neffen, dem Kardinal Marco Barbò, die Aufgabe zu das begonnene Werk weiterzuführen und den Schmuck der Kapellen zu besorgen. Der neue Papst Sixtus IV. ernannte den Kardinal von S. Marco zum Legaten in Deutschland, und dieser verliess im Februar 1472 die Stadt.

Nach aller Wahrscheinlichkeit fallen zwischen 1469—1472 die zwei Tafelbilder von Melozzo da Forlì, die heute in S. Marco in der Sala Capitulare aufbewahrt werden. Das eine von ihnen stellt den Papst Markus, den Gründer dieses Gotteshauses, das andere den gleichnamigen Evangelisten dar. Jenes befand sich noch in der Zeit, als Prof. Schmarsow sein Buch über Melozzo schrieb (1886), als Altarstück in der Sakramentskapelle neben dem Hochaltar, S. Marco Evangelista war schon in einem Korridor aufgehängt. Der ursprüngliche Aufenthaltsort des letzteren ist nicht zu ermitteln;

Schmarsow[1] hat auf grund der perspektivischen Konstruktion des Bildes angenommen, dass es die rechte Seitenwand der Sakramentskapelle geschmückt habe. Dies kann jedoch nicht bewiesen werden, auch kann man keineswegs behaupten, dass die Leinwand des Gemäldes von der Holztafel abgelöst und dann auf den Rahmen gesetzt worden ist, wie man angenommen hat. Sign. Antonio Muñoz[2] hat seinerseits vermutet, dass beide Bilder zusammen eine Kirchenfahne gebildet haben, auf deren einer Seite der Evangelist und auf deren anderer der Papst gewesen sei; von dieser Fahne ist, wie er glaubt, in den Kirchenbüchern die Rede, wenn es heisst: un gonfalone co un San Marco. Diese Worte können sich aber nicht auf zwei Gemälde beziehen. Es findet sich in den alten Inventarien der Kirche nichts Sicheres über diese Tafeln angegeben. Meiner Ansicht nach ist es natürlich, dass S. Marco Papa wie in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts so auch früher als Altarstück in der Cappella del Sacramento gewesen ist. Auch glaube ich, dass S. Marco Evangelista als Altarbild in irgendeiner Kapelle gehängt hat, weil er von dem vielen Weihrauch so schmutzig geworden ist.

Es ist sehr schwer sich vor diesen Gemälden einen vollen ästhetischen Genuss zu verschaffen, weil sie so schlecht erhalten sind. Die Farben sind ja in der Malerei gewöhnlich das erste, was unsere Aufmerksamkeit erweckt, aber hier haben der Weihrauch, ein bräunlicher Firniss und die späteren Restaurationen die ursprünglich dünne Temperafarbe so entstellt, dass man z. B. nur mit Mühe die Gesichter der Heiligen unterscheiden kann. Es scheint uns sehr eigentümlich, dass Melozzo, der Liebhaber heller Farben, so dunkelbraune Tinten gemalt haben kann. Nur nach und nach können wir uns in die Stimmung der Bilder einleben, und dann bemerken wir, dass dieselben inneren Eigenschaften, die uns in den anderen Gemälden Melozzos entgegentreten, schon hier zu finden sind.

Schon in dem Bilde S. Marco Evangelista trifft man den Melozzo, der nach Giovanni Santi grosse Fortschritte in der Perspektive gemacht hat. Wie in den mittelalterlichen Miniaturen sitzt

[1] A. a. O., p. 64.

[2] L'Arte, 1904, p. 513.

der schreibende Heilige vor dem Pult mit vielen Kleinigkeiten, Büchern, Papierrollen, Federn um sich — dieselbe Komposition wie in den Heiligen der Cappella degli Eremitani, im S. Gregorius von Ghirlandajo, S. Augustinus von Botticelli, S. Hieronymus von Giov. Bellini. Aber der Meister der Di-sotto-in-su-Malerei hat schon hier sein spezielles Streben durchblicken lassen. In der Architektur kann man bemerken, dass die Szene von unten nach oben gesehen ist. Der Verschwindungspunkt des Bildes liegt nach rechts, unterhalb der Basis. Hierdurch sind die Balkendecke, der Boden des Pultes, die Balustrade recht stark sichtbar geworden. In dem Personenbild sind die Folgen dieser besonderen Konstruktion nicht zu beobachten, weil der Heilige nicht hoch genug oberhalb des Betrachters sitzt. Melozzo steht in der Di-sotto-in-su-Malerei hier auf der Stufe, auf der Mantegna in der Cappella degli Eremitani zu Padua gestanden hat.

Nicht nur wegen der Perspektive ist dieses Bild bemerkenswert. Ursprünglich ist es auch ein edles Kunstwerk gewesen. Noch kann man die grosse Ruhe und Intimität der mächtigen Gestalt des Evangelisten bewundern, noch die Schlichtheit und Solidität der künstlerischen Arbeit auf sich wirken lassen.

Das andere Bild, das ursprüglich das Altarstück der Cappella del Sacramento gewesen ist, hat seine Farben besser bewahrt, obschon die heutige Helligkeit zum Teil von den Restaurationen der Barockzeit herrührt. Im S. Marco Papa hat Melozzo, der die plastische Komposition liebt und Skulpturen als Modell benutzt hat, etwas statuarisch Hartes darstellen wollen, und so hat er die Haltung und das Gewand so einfach wie möglich stilisiert. Es kann sein, dass dem Meister irgendeine Statue des h. Papstes als Muster gedient hat; man erinnere sich z. B. des Bildes in der Vorhalle der Kirche. Sehr starr, ein wenig hölzern sitzt der heilige Papst im Gemälde Melozzos da, er hat eine dreifache Krone auf dem Haupt, über der Alba um die Schultern einen steifen Chormantel aus Goldbrokat, dessen Ränder mit Perlen und Edelsteinen besetzt sind. Seine rechte Hand, die ein wenig mangelhaft gezeichnet ist, hat er segnend erhoben, die linke hält ein Buch. Als Hinter-

grund erhebt sich ein einfacher, im Stil der Renaissance gemachter Thron, der mit Goldornamenten geziert ist. Mit diesen einfachen Mitteln ist eine sehr einheitliche Wirkung erzielt; eine ernste, feierliche, hieratische Stimmung herrscht in dem Bilde. Trotz der grossen Stilisierung der Komposition sind doch besondere Details sehr sorgfältig gemalt, so z. B. der Goldbrokat, die Falten der Gewänder, die reichen Perlen, wie es das Quattrocento liebt.

Im Bilde S. Marco Papa hat Schmarsow gewisse malerische Fortschritte entdecken zu können geglaubt; nach seiner Ansicht ist der Abstand von der Evangelistentafel nicht zu verkennen. Wie man jedoch aus den Bildern sehen kann, sind sie zu derselben Zeit gemalt; die verschiedene Architektur rührt natürlich von der Verschiedenheit der Themata und Vorbilder her. Der schreibende Heilige wird noch lange Zeit in solche Umgebung gesetzt; dagegen ist der Thron des angebeteten Heiligen in den 1470er Jahren im Stil der Renaissance gemacht. Auch Sign. Giorgio Bernandini hat sich durch die natürliche Verschiedenheit der Architektur und der Gesichtsformen auf Irrwege führen lassen. Er hat zwei Autoren für die Bilder angenommen [1], und zwar hat er den Papst S. Marcus dem Antonio da Fabriano zugeschrieben. Die Kirchenfahne von Genga, die ihm als stilistischer Vergleichungspunkt dient, und S. Marco Papa gehören jedoch Künstlern ganz verschiedenen Ranges an. Manche anderen Schriftsteller, so auch Crowe und Cavalcaselle [2], haben bei den Typen der Heiligen an die Schule der Vivarini gedacht. Der kahlköpfige, adlernasige Evangelist und der rundköpfige, kurznasige Papst sind jedoch gewöhnliche Typen in der Kunst der Renaissance, wie man sie schon in den Reliefs von Orsanmichele zu Florenz findet. Aber man kann nicht leugnen, dass in den Bildern einige romagnolische wie auch umbrische Elemente stecken. Diese erklären sich aus dem Ursprung und der Entwicklung der Kunst von Forlì wie auch seines grössten Sohnes. Die genaue Vergleichung zwischen dem Platinabild und den Tafeln von S. Marco beweist, dass die letzteren von Melozzo degli Ambrosi sind. Man halte nur die

[1] Rassegna d'Arte, Milano, 1908, p. 81.

[2] Gesch. d. ital. Malerei IV, p. 199, Anm. 39.

Falten gegen die des Platina und Sixtus, und erinnere sich, dass die eigentümliche, feine Drapierung der Alba des Papstes noch im Hemd des Christus von SS. Apostoli zu finden ist.[1]

[1] Schmarsow a. a. O., p. 158–159 hat in S. Marco umfassende Malereien von der Hand Melozzos zu entdecken geglaubt. Er hat ihm den Evangelisten Johannes in der vierten Kapelle rechts zugeschrieben, die Maria Magdalena in derselben Kapelle, in der entsprechenden Kapelle des anderen Seitenschiffes S. Franciscus, einige di sotto in su gemalte Engel an der Decke, die Fresken in den Nischen und Lünetten. Alle diese Gemälde stammen jedoch aus der Barockzeit, sie sind von Cavaliere Filippo Cagliardi aus Città di Castello gemalt; nur S. Franciscus ist von Lazaro Baldi. Dies bezeugen die alten Führer; siehe genauer Dvořak, Der Palazzo di Venezia in Rom, Wien 1909, p. 61.

Melozzos Fresko L'Annunziazione in S. Maria Rotonda zu Rom.

In S. Maria Rotonda — ein christlicher Name für das alte Pantheon — hat Melozzo da Forlì wahrscheinlich in den ersten Jahren des Pontifikates Sixtus' IV. ein Fresko gemalt, welches sehr geeignet ist die Wand des ehrwürdigen römischen Tempels zu schmücken. Das Gemälde stellt die Verkündigung Mariä durch den Engel dar und befindet sich von der Tür aus rechter Hand. Das Thema ist einfach schön aufgefasst, und etwas von der edlen Komposition des alten klassischen Aufbaues scheint darein übergegangen zu sein. Auf dem Betschemel kniet eine in ein rotes Gewand und einen dunkelgrauen, grün gefütterten Mantel gekleidete andächtige Madonna, vor dem Engel demütig das Haupt neigend. Vor ihr verneigt sich wiederum der Engel Gabriel mit der traditionellen Lilie in der linken Hand. Dadurch dass der Künstler den Schauplatz schmal gestaltete und die beiden Personen nahe aneinander rückte, ist es ihm gelungen seiner Komposition eine ganz selten vollendete Geschlossenheit und Plastizität zu verleihen. Die beiden Gestalten bilden zusammen eine dreieckige Gruppe — die herrschenden Linien erkennt man leicht — zugleich aber ein so freies Ganzes, dass wir die ordnende Hand garnicht merken. Entzückt verfolgt unser Auge die verschiedenen Teile der edlen Komposition, die gemäss der Eigenschaft des klassischen Werkes für sich je ein einheitliches Ganzes sind. Die Jungfrau Maria und der Engel Gabriel, wie sie da vor uns stehen, sind gemessen und wür-

Abb 4 L'Annunziazione. Melozzo da Forlì. Rom. S. Maria Rotonda (Pantheon).

devoll wie frühantike Statuen. Ihre Züge sind in ruhigen, sicheren Linien stilisiert, und nichts Zufälliges erscheint in ihnen, was uns aus der einmal angeschlagenen Stimmung herausreissen würde. Als Künstler, der sich seines Zweckes und seiner Mittel voll bewusst ist, hat Melozzo hier auf die Milieuschilderung verzichtet, die in so mancher Annunziazione von dem Hauptvorgang ablenkt. Eine schlichte, aus Porphyr- und Serpentinplatten aufgebaute Wand, die mit drei aus weissem Marmor gemeisselten Pilastern geschmückt und oben von einem einfachen Gebälk überdeckt ist, liefert einen würdigen Hintergrund zu der Szene. Oben spannt sich das blaue Himmelszelt aus, und dort zeigt sich unserem Blick Gott Vater, der mit segnenden Händen aus den Wolken auf das Schauspiel da unten herniederblickt. Ein perspektivisch genau gezeichneter Marmorbogen schliesst die Szene in sich.

Schön ist die einfache Komposition des Werkes, schön sind die vollen Formen der Gestalten, so schön, dass wir ihresgleichen selten in der Kunst des Quattrocento wiederfinden. Zum erstenmal sehen wir hier Melozzos romagnolischen Charakter wesentlicher von Piero dei Franceschis hohem Vorbild begeistert hervortreten. Unter dem Einfluss desselben erhält die Darstellung eine Breite, die die grossen Freskenschöpfungen der Zukunft in SS. Apostoli und der Bibliothek Sixtus' IV. ahnen lässt. Die Gestalten sind kraftvoll und stämmig, aber doch proportioniert, in ihrem Auftreten ist Grossartigkeit und Ernst, was später in Melozzos Kunst eines der Hauptmerkmale ist. Dass wir gleichwohl noch weit z. B. von der Zeit des Freskos in SS. Apostoli sind, beweisen schon mancherlei äusserliche Umstände, wie die noch archaistisch gebildeten Flügel und Glorien, die Nachlässigkeiten in der Zeichnung der Hände, die an ähnliche Fehler in den Bildern in S. Marco erinnern, aber namentlich der archaistisch ruhige Geist der Komposition. Die geradlinigen, parallel nach unten laufenden Falten in den Kleidern der Gestalten rufen vor allem die Erinnerung an den ebenso grossartig steifen San Marco Papa wach, und wir müssen annehmen, dass die Annunziazione in derselben Zeit wie dieses Gemälde entstanden ist. Wie in diesem frühen Werke Melozzos sind auch in der Annunziazione einige

umbrische Züge und einige Reminiszenzen an Fra Angelico in der Komposition zu beobachten, aber von hier ab greift in Melozzos Kunst immer mehr ein selbständiger Geist Platz, und für unseren Künstler beginnt eine Epoche „vieler grosser und schöner Gemälde".

* * *

Die Annunziazione hat nicht immer von menschlichen Augen beschaut werden können, sondern war lange Zeit hinter einem barokken Altarbild verborgen. Bei der Entfernung dieses Bildes im Jahre 1904 fand Sign. Giuseppe Sacconi das Fresko, das damals durch wertlose Restaurationen verschandelt war. Durch diese Zutaten irregeführt schrieben manche Forscher das Gemälde dem Antoniazzo Romano zu, so z. B. Sacconi selbst[1] und nach ihm Dr. Jacobsen[2]. Danach war das Fresko den Forschern wegen der in dem Tempel ausgeführten Restaurationen lange unzugänglich, und erst im Frühjahr 1909 konnte es allgemeiner in Augenschein genommen werden. Das Gemälde hatte damals ein von dem früheren stark abweichendes Aussehen erhalten, denn inzwischen waren die später über das ursprüngliche Gemälde gestrichenen Farben entfernt worden, wodurch die ursprünglichen Formen wieder zu ihrem Recht gelangt waren und das Fresko in ganz neuem Licht erschien. Nichtsdestoweniger gab es noch Gelehrte, die das Gemälde dem Antoniazzo zuschrieben, so kommt z. B. Dr. Giorgio Bernardini in einem Aufsatz in der Rassegna d'Arte zu dem erwähnten Schluss. Er gibt allerdings die Eleganz der Malerei zu, findet aber, dass einige an Benozzo Gozzoli erinnernde Züge und die steife Haltung der Hände auf Antoniazzo hinführen.[3] Auch Prof. August Schmarsow[4] ist, obwohl auf etwas anderem Wege, zu demselben Ergebnis gekommen. Er führt Züge an, die an Benozzo Goz-

[1] Giornale d'Italia, 12. Juli 1904.

[2] Neue Werke von Antoniazzo Romano, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1906, p. 104.

[3] Rassegna d'Arte, 1909, p. 45.

[4] Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig 1909, p. 498.

zolis Schüler Lorenzo da Viterbo erinnern und verwertet diesen Umstand als Hauptgrundlage für seine Annahme, dass das Fresko von Antoniazzo herrühre — merkwürdigerweise, denn er hat in seiner Melozzobiographie aus Lorenzo da Viterbo gerade einen Vorgänger Melozzos gemacht [1].

Die Forscher, die die Annunziazione dem Antoniazzo Romano zugeschrieben haben, haben nicht berücksichtigt, dass das Kolorit des Freskos in ganz andere Richtung deutet. Obwohl die Farben im Lauf der Jahrhunderte viel von ihrer früheren Klarheit verloren haben, obwohl das Gemälde an mehreren Stellen ruiniert ist, überrascht uns doch immer noch die Leuchtkraft und Feinheit der Nuancen. Die rosa Töne der Gesichter, die Lauterkeit des Himmelblaus, die hellen grünlichen und gelblichen Schattierungen der Wände unterscheiden sich so stark von den Farben Antoniazzos, dass wir unwillkürlich irgendeinen Schüler Piero dei Franceschis als Urheber mutmassen. Vergleichen wir die Typen der Gestalten z. B. mit denen, die in Piero dei Franceschis Gemälden in S. Francesco zu Arezzo auftreten, so erkennen wir, dass sie unseren Eindruck bekräftigen. Gott Vater erinnert in der Zeichnung an Pieros segnenden Gott Vater [2] in der Annunziazione der S. Francescokirche zu Arezzo, und die Madonna mit ihrem langen schönen Hals und ihrer fein gebogenen Nase gleicht einer der Begleiterinnen der Königin von Saba. In so vielen Variationen hat sich uns Antoniazzo Romanos früherer etwas byzantinischer und späterer umbrischer Madonnentypus erhalten, und mit ihnen hat die Madonna der Annunziazione nichts zu tun. Schon aus diesem Grund müssen wir Antoniazzo ausschliessen, und zu demselben Ergebnis kommen wir, wenn wir mit der Annunziazione Antoniazzos Gemälde desselben Themas in dem Sterbezimmer der h. Katharina und in der vierten Kapelle des rechten Seitenschiffes in der Kirche Santa Maria sopra Minerva zu Rom vergleichen. Wir bemerken, was für ein Unterschied zwischen dem Meister und seinem Nachahmer besteht.

[1] Schmarsow, a. a. O., p. 61.

[2] Giulio Cantalamessa hat ebenfalls hierauf ausmerksam gemacht im Bullettino d'Arte, 1909, p. 283.

Ein anderer Wohlklang, eine andere Proportionalität und Reife herrschen in dem Fresko des Pantheon, anders ist hier die feine Poesie des Ereignisses zum Ausdruck gebracht. Ein anderes künstlerisches Niveau zeigt die einheitliche Komposition und klassische Architektur des Pantheonfreskos. Von einem anderen Verständnis der Anatomie des menschlichen Körpers zeugen zahlreiche Einzelheiten — man vergleiche nur z. B. die Lilien haltenden Hände. Ein anderes System erscheint in den Falten der Gewänder.

Die genaue Gegenüberstellung der Engel der Kirche SS. Apostoli und des Platinafreskos zeigt, dass wir es tatsächlich mit Melozzo da Forlì zu tun haben. Wir finden hier die Hauptmerkmale seiner Kunst, von denen wir oben gesprochen haben, und dabei ist eine Durchmusterung der stilistischen Übereinstimmungen im Kleinen überflüssig. Hier waltet Melozzo da Forlìs Geist, und seine selbständige Persönlichkeit tritt hier kräftiger hervor als jemals in seinen früheren Werken.[1]

[1] Schmarsow hat (a. a. O., p. 160) eine Madonna an der Innenseite des Grabmals Astorgio Agnenses im Klosterhof von S. Maria sopra Minerva zu Rom unter die ersten römischen Werke Melozzos gezählt. Das Fresko rührt aus der Barockzeit her und gehört zu den Malereien, wie sie Wände zieren. — Eine andere von Schmarsow dem Melozzo zugeschriebene Madonna in S. Giovanni in Laterano (a. a. O., p. 392 a) ist heute ruiniert.

Abb. 5. Cristo Giudice. Melozzo da Forlì. Rom. S. Maria sopra Minerva.

Das Fresko Melozzos in S. Maria sopra Minerva zu Rom.

In der Kirche S. Maria sopra Minerva ist an der Innenseite des Grabmals Juan Diego de Cocas, des Bischofs von Calahorra, ein Fresko gemalt, welches Christus als Erwecker der Toten darstellt. Der Heiland sitzt segnend in einer Mandorla auf Wolken; zwei posaunende Engel schweben neben ihm in schwungvollen Bewegungen, und unten sieht man den Bischof, der seinen Blick aufwärts erhoben hat. In der fünften Auflage des Cicerone von Burckhardt-Bode (1884) ist dieses Gemälde zuerst dem Melozzo zugeschrieben. Aber die Taufe hat nicht allen Forschern gefallen; schon Prof. Schmarsow hat das Fresko dem Bartolommeo della Gatta zugesprochen [1], und Mr. Berenson hat es für eine Arbeit Antoniazzo Romanos gehalten [2]. Unseres Erachtens ist es ein Werk von Melozzo da Forlì.

Man muss gestehen, dass man bei diesem Bild nicht gleich an Melozzo denken kann, wenn man sich seiner nur als Künstler von SS. Apostoli erinnert. Der segnende Christus ist hier nicht der gen Himmel fahrende, schwerfällige Sohn des Zimmermanns, sondern ein milder, gnädiger Erwecker aus dem Todesschlaf. Auf seinem Gesicht ruht eine friedsame Stimmung wie bei dem Christus Lionardos; dieser ruhige, milde Ausdruck ist auch in dem alten Bischof zu finden. Die Technik ist weich und fein, nicht so stahl-

[1] A. a. O., p. 160.

[2] The Central Italian Painters, p. 136.

hart wie in den späteren Werken Melozzos. Die Bewegungen der Engel sind impressionistisch leicht, die Kleider flattern zierlich, unruhig in der Luft, die Biegungen der jungen Körper sind wie spielend gemacht. Überall trifft man eine jugendliche Leichtigkeit, die man in den späteren Werken Melozzos oft vermisst. Ebenso abweichend von diesen ist das Kolorit. Hier hat man nicht Melozzos gewöhnliches klares Azurblau, nicht das helle Fleisch und die glänzenden Tinten der Gewänder, sondern gemäss der Stimmung des Bildes graue, traurige, weiche und harmonische Farben.

Alle diese Umstände haben bewirkt, dass Melozzo nicht allgemein als Autor des Freskos anerkannt worden ist. Es lohnt sich jedoch nicht in dieser Frage gegen die Meinungen der Herren Schmarsow und Berenson zu polemisieren. Niemals ist Bartolommeo della Gatta zu der Einheit der Komposition emporgewachsen, die sich in diesem Gemälde offenbart. Niemals ist Antoniazzo Romano zu solcher Sicherheit der Zeichnung gelangt. Die stilistische Vergleichung mit den Gemälden von S. Marco, mit dem Platinafresko beweist, dass Melozzo der Maler des Freskos ist — aber nicht der strenge Melozzo von SS. Apostoli, sondern eher der Maler der mildblickenden, ruhigen Heiligen von S. Marco.

Hier finden wir ihn jedoch schon viel entwickelter, sein Stil ist freier, lebendiger geworden. In den jungen posaunenden Engel hat Melozzo zum erstenmal Bewegung dargestellt. Wie die Putten Donatellos biegen die Engel Melozzos leicht ihre Körper, besonders die im Winde flatternden Kleider vermitteln die Illusion der Bewegung. Die runden, unruhigen Falten erinnern an die der Paduaner, und wie wir werden sehen, beginnt der Einfluss des grössten Meisters der Paduaner Schule, Andrea Mantegnas, in der Kunst Melozzos immer mehr festen Fuss zu fassen.

Daneben finden wir Eigenschaften, die auf den Hauptlehrer Melozzo hinweisen. Die ruhige, plastische Gestalt des Erlösers, obwohl viel weicher, erinnert an den Christus des Piero dei Franceschi in Borgo Sansepolcro, und das malerische Motiv des Bildes eine ungewöhnliche Lichterscheinung darzustellen erhält seine Erklärung nur durch den Einfluss des umbrischen Lichtmalers. Der Erlöser ist im

Fresko als Lichtquelle gedacht; von seiner Mandorla strahlen Lichtpfeile in die dunkle Nacht des Hintergrundes, über die beiden Engel und den betenden Bischof. Der rotbräunliche Ton ist nicht zufällig, wie man geglaubt hat, sondern gerade hierdurch sollte die in der Nacht des jüngsten Gerichtes strahlende Lichterscheinung dargestellt werden. In den Gesichtern und Kleidern hat der Künstler das Spiel des Lichtes und Schattens genau wiederzugeben versucht, aber von diesem Experimentieren kommt es, dass die Einheit und Melozzos kalte Klarheit verschwunden sind. Das Fresko erscheint an seinem lichtlosen Platz undeutlich, und die schönen, dem Melozzo eigenen Farben, das Weiss des Mantels des Heilands, die rötlichen und gelblichen Farben der Kleider der Engel sind unklar und gemischt. Auch hat die Zeit stark an der schönen Malerei gezehrt.

Wie bei den Bildern von S. Marco kann man auch hier summarisch das Entstehen des Gemäldes bestimmen. Juan Diego de Coca erhielt den Bischofsstab von Calahorra in Spanien im Jahre 1470.[1] Von dort scheint er nach Rom übergesiedelt zu sein, wo er am 12. März 1477 starb. Auf seinem Grabmonument in S. Maria sopra Minerva steht geschrieben: Joannes Didaci de Coca Hispanus Presul Calagurrichanus vir integerrimus sibi vivens posuit. Es geht daraus hervor, dass er bei Lebzeiten, also vor 1477, sein Monument machen liess, an dessen Innenseite das Fresko Melozzos gemalt ist. Es ist nicht zweifelhaft, dass das Grabmal von Andrea Bregno und das Gemälde von Melozzo da Forli gleichzeitig entstanden sind, weil das Fresko Melozzos in das ursprüngliche polychrome Ganze gehört, wie die auf den blauen Fond gemalten goldenen Ornamente an den Pilastern. Wir können es für sicher ansehen, dass das Fresko einige Jahre vor 1477 entstanden ist.

[1]) Gams, Series Episcoporum ecclesiae Catholicae, p. 21 u. 58.

Die Tafelbilder Melozzos in den Uffizien.

Stilistisch stehen dem obenerwähnten Fresko der Kirche S. Maria sopra Minerva die Tafelbilder Melozzos in den Uffizien zu Florenz nahe.

Ursprünglich waren diese Tafeln Orgeltüren[1], deren innere Seiten mit dem Engel der Verkündigung und der Madonna, die äusseren mit zwei Heiligen, S. Prosdocimo und S. Giovanni Evangelista, geziert waren. Aus irgendeinem unbekannten Grund wurden die Heiligen ihrer Köpfe beraubt, sodass nur der Engel und die heilige Jungfrau heute in ganzen Figuren sichtbar sind. Soviel man aus den erhaltenen Fragmenten schliessen kann, waren die Gemälde von leichterer, dekorativer Art; wahrscheinlich war nur S. Prosdocimo von dem Meister selbst vollständig gemalt, sein Engel ist bis zum heutigen Tage unvollendet geblieben, weil die Zeichnung deutlich sichtbar und die Übermalung ganz dünn ist; die Madonna und S. Giovanni Evangelista stehen stilistisch nicht auf einem so hohen Niveau wie das andere Gemäldepaar, und man muss darum deren malerische Ausführung für die Arbeit eines Schülers halten.

Gegen den silberweissen Himmel und die summarisch dargestellte, kräftig braunfarbige Landschaft erhebt sich die schlanke, weiche Gestalt des Engels. Er trägt ein weisses Kleid mit Ärmeln in rotem Lack. Sein Haar ist dunkelbraun, sein Gesicht

[1]) Rassegna d'Arte, 1906, p. 44. Carlo Gamba, Una tavola di Melozzo da Forlì.

Abb. 6. Engel der Verkündigung. Melozzo da Forlì.
Florenz. Uffizien.

Abb. 7. S. Prosdocimo. Melozzo da Forlì.
Florenz. Uffizien.

hat eine hellere Nuance von derselben Farbe. Überall herrscht eine sehr moderne Stimmung, die schon durch die unvollendete Modellierung, besonders aber durch den frischen, hellbraunen Ton des Kolorits hervorgerufen ist. Wie ein modernes Werk muss man auch diesen Engel Melozzos von ferne betrachten. Dann erst erscheint die feine plastische Zeichnung in ihrer rechten Beleuchtung, sie bringt mit dem frischen Kolorit einen herrlichen Eindruck hervor, und dieser Engel wird zu einem der schönsten des Quattrocento.

Es ist beleuchtend für das Verständnis der Kunst Melozzos diesen Engel der Verkündigung mit den früheren und späteren Werken des Meisters zu vergleichen. Hier findet man nichts mehr von der archaistisch steifen, hieratisch ruhigen Stimmung der Bilder zu S. Marco und im Pantheon, nichts von der Unbeweglichkeit ihrer Komposition, nur dieselbe Milde ist erhalten wie dort. Hier trifft man auch nicht die überschäumende Kraft der Darstellung, die uns in den Engeln von SS. Apostoli entgegentritt und sich schon in der Massivität der Körper und Kleider offenbart. Dieser Engel ist ein schlankes Wesen wie ein Gabriel von Niccolò Alunno, seine Bewegung, obwohl flink wie bei den Engeln von SS. Apostoli, ist zugleich weich und schüchtern. Am meisten erinnert er an die Engel Melozzos in S. Maria sopra Minerva. Schon äusserlich bieten die im Winde flatternden Kleider mit ihren eigentümlich runden Falten, die Typen und Bewegungen genaue Berührungspunkte — mit den Engeln von SS. Apostoli hat der Gabriel auch einzelne Merkmale gemeinsam, aber dort ist alles stilistisch breiter — und die Stimmung des Bildes passt mit der des Christo Giudice gut zusammen.

Es gibt jedoch Beweise dafür, dass es dem Stil Melozzos in dieser Zeit auch nicht an Breite gemangelt hat, wenn es nötig war. In dem heiligen S. Prosdocimo offenbart sich die Grossartigkeit der Gestalten des Platinafreskos und des alten Apostels in S. Pietro, er deutet in weitere Ferne als alle früheren Personen Melozzos. Es ist schade, dass der obere Teil seines Körpers weggeschnitten ist, dass der Rumpf nur von der Brust an zu sehen ist. Der Heilige ist in

bischöfliches Gewand gekleidet, er hält ins einer rechten Hand einen Krug, die Linke, die einen Bischofsstab hielt, ist weggekratzt. Wie bei dem früheren Bild ist auch hier das Kolorit des Schülers von Piero dei Franceschi frisch und leuchtend. Das Kleid von weissem Flachs, der Mantel von rotem pfirsichfarbigen Samt ist sehr schön.

Abb. 8. MARIA ANNUNZIATA. SCHULE DES MELOZZO DA FORLÌ. FLORENZ. UFFIZIEN.

Besonders grandios ist die Modellierung des heiligen Mannes. Auf einem buntfarbigen Marmorrahmen stehend, den Rumpf ein wenig zur Seite biegend, erscheint er wie ein Fragment einer griechischen Statue. Sehr selten kann ein Gemäldefragment einen so grossen künstlerischen Genuss erwecken wie dieser Heilige, hat man mit Fug bemerkt. Diesen Eindruck rufen die ruhig gezeichneten, fein nach unten verlaufenden Falten hervor, die sorgfältig abgeschattet sind.

Der Heilige erinnert in seiner statuarischen Geschlossenheit an die Santi Andrea Mantegnas, z. B. an seinen S. Benedetto in S. Zeno (Verona), an die Heiligen im Palazzo Trivulzio (Mailand). Die fein modellierte Draperie hat Züge mit derjenigen Mantegnas gemeinsam. Auch die Farbengebung hat etwas von den venetianischen

Tönen dieses Malers. Wie die Draperie Melozzos jedoch freier, fliessender als die des mantuanischen Malers ist, so ist auch die Farbengebung klarer, wärmer als bei Mantegna.

Abb. 9. S. Giovanni Battista. Schule des Melozzo da Forlì. Florenz. Uffizien.

Wie wir schon bemerkt haben, stellt das zweite Gemäldepaar, die Madonna und S. Giovanni Battista, weniger bedeutende Tafeln dar als das erste; wir müssen ihre malerische Ausführung für die Arbeit eines Schülers halten. Die Modellierung des Gesichts der Madonna ist hölzern und eigentümlich glatt, in der Zeichnung der Hände der Madonna wie des S. Giovanni finden wir dieselbe Ungeschicklichkeit wie manchmal bei Piero dei Franceschi und Alesso Baldovinetti. Auch die Zeichnung der Säule in dem Madonnagemälde ist unsicher. Die Madonna hat ein dunkles, grünliches Kleid an. S. Giovanni trägt einen dunklen grünlichen Anzug und einen roten Mantel.

Die Gemälde Melozzos in der Bibliothek Sixtus' IV.

Eine der schönsten Seiten in der Geschichte der Renaissance ist die leidenschaftliche Neigung zum wissenschaftlichen Forschen, zum Lesen und Schreiben. Die Bibliotheken werden für den Menschen Heiligtümer, wo sie die schönsten Stunden des Lebens verbringen, wo sich ihre Seelen aus den Banden der Zeit und der Formen losringen und in die schönen klassischen Sphären, unter den hohen Himmel Griechenlands, zu den Fürsten der Wissenschaft entweichen.

Es ist sehr charakteristisch, dass Platina die Gründung der vatikanischen öffentlichen Bibliothek, durch die die vergessenen Büchersammlungen Nikolaus' V. ein eigenes Heim erhielten, über alle Bestrebungen Sixtus' IV. gestellt hat:

> Plus tamen urbs debet: Nam quae squalore latebat:
> Cernitur in celebri Bibliotheca loco.

Derselbe lobende Ton wie in diesem Gedicht an dem Podium des Freskos Melozzos herrscht in allen Schriften, in denen von dieser Gründung die Rede ist. In den Augen der Zeitgenossen scheint diese Leistung des Sixtus seine höchste gewesen zu sein.[1] Die Hand der Zeit hat jedoch diese Bauten der Roveres sehr schlecht behandelt, und die früher so glorreiche öffentliche Bibliothek, die die Freude und der Stolz der Zeitgenossen war, hat weder ihre Dekora-

[1] Eugene Müntz, Les arts à la cour des papes, p. 118 ff.

tionen, ihre Gemälde und Bücher noch ihren früheren Namen bewahrt.

Wir müssen immer in die Zeiten Julius' II. zurückkehren, um ein annäherndes Bild von den Bibliotheken des Sixtus zu gewinnen. Albertini erzählt:

„Im apostolischen Palast im Vatikan ist jene herrliche Bibliothek, die Sixtus IV. erbaut hat, mit seinem Bilde in schöner Malerei und dem Epigramm darunter (das er zitiert). Da sind auch die Bildnisse der Doktoren gemalt, mit anderen Versen, die ich in meiner Sammlung von Epitaphien mitteile.

„Da ist auch eine andere Bibliothek bei der vorgenannten, welche die griechische heisst, ebenfalls von Sixtus erbaut, nebst einer Kammer für die Kustoden.

„Da ist ferner die dritte sehr schöne Bibliothek, in welcher die Codices mit goldenen, silbernen und seidenen Einbänden geschmückt sind, auch eine Gründung Sixtus' IV., wo ich die Werke Vergils in Majuskeln geschrieben sah; gar nicht zu reden von den geometrischen und astronomischen Instrumenten und andern, welche den freien Künsten dienen, die auch mit Gold und Silber und Malerei verziert sind."

Dass Albertini seine Schilderung nicht nach der Art der Schriftsteller der Renaissance übertrieben, sondern sich an die Wirklichkeit gehalten hat, dessen können wir sicher sein, da die Rechnungen über den Bau der Bibliotheken zum grössten Teil erhalten sind. In den Rechnungsbüchern von Platina finden wir eine imponierende Zahl von Fenstern und Türen für die Bibliotheken, sodass wir auch nicht annehmen können, je eine „Bibliotheca" habe nur ein Zimmer umfasst. Leider sind diese Bibliotheken Sixtus' IV., deren Brandolini in seinem Epigramm vier angibt — Bibliotheca fuit, fateor, sua cuique, sed una; Sixte pater vincis: quattuor unus habes — durch die Restaurationen und Veränderungen in dem vatikanischen Palast umgebaut worden, und daher kennt man ihre ursprünglichen Räume nicht Nur den Platz der öffentlichen Bibliothek können wir auch heutigentags bestimmen. Sie ist allgemein unter dem Namen der Floreria bekannt und dient zurzeit als päpstliche Guardaroba. Man kommt dorthin vom Cortile del Papagallo.

Der erste Raum der Floreria ist ein grosser, niedriger Saal, der durch zwei schwere Pfeiler, die einander gerade gegenüber an den beiden Langwänden angebracht sind, in zwei Abteilungen geteilt ist, welche beide durch ein Fenster beleuchtet werden. Von den beiden Schmalwänden gelangt man in zwei andere kleinere Zimmer, die heutigentags ebenfalls durch je ein Fenster beleuchtet sind. Dies sind die Räume der öffentlichen Bibliothek des Sixtus; sie unterscheiden sich von den angrenzenden Räumen dadurch, dass sie zu ebener Erde liegen — der Fussboden der benachbarten Zimmer ist höher — und dadurch, dass dort Spuren von den früheren Wandmalereien und Deckendekorationen bewahrt sind.

Aus den Rechnungen Platinas[1] wissen wir, dass die Brüder Ghirlandajo die ersten gewesen sind, die als Dekorateure in der Bibliothek gearbeitet haben. Am 28. Nov. 1475 bekam Domenico Ghirlandajo zehn Dukaten für die Malerei in der päpstlichen Bibliothek. Im folgenden Dezember verschwindet sein Namen aus den Baurechnungen; die Fortsetzung und Vollendung der Arbeit ist seinem Bruder David überlassen, den wir bis zum Mai 1476 verfolgen können. Noch jetzt sind die Fresken der Brüder Ghirlandajo zum Teil in dem ersten grossen Saal, der Sala latina, erhalten. In den Lünetten oben sieht man noch die Bilder der Gelehrten, von denen Albertini spricht, paarweise angeordnet. Sie halten in den ausgebreiteten Armen Bücherrollen, auf denen Sprüche — vermutlich von Platina ersonnen — zu lesen sind. Wie später in dem Appartamento Borgia sind hier die Philosophen in den Bogenfeldern auf azurblauen Fond gemalt, und wie dort erscheinen auch hier die Gestalten über einer antiken Brustwehr. Leider sind die Wände nach unten überweisst worden, und wir können nicht sagen, ob auf diesen Wandpartien auch analoge Züge zu finden waren. Dagegen zieren noch heute breite Ornamentstreifen die Gewölbekappen der Decke, und die päpstlichen Insignien und die Wappen der Roveres ersetzen die Schlusssteine — alles mit kargen, grauen Farben gemalt. Wenn wir bei der Beurteilung dieser Gemälde einen Massstab

[1] Müntz, a. a. O., p. 127 ff.

anlegen, müssen wir gestehen, dass sie sehr derb und gleichgültig ausgeführt sind. Domenico hat höchstens die Entwürfe gemacht, und seinem Bruder können wir nur Augustinus, Ambrosius, Gregorius und Hieronymus zuschreiben, aber z. B. Aristoteles ist von einem elenden Adjunkt gemalt. Andererseits muss man bedenken, dass schlechte Witterungsverhältnisse die Gemälde noch stark verdorben und grau gefärbt haben können.

Nun kommen wir in das zweite Gemach rechts. Dieser Raum wird allgemein für die Bibliotheca graeca gehalten, welche Albertini in seiner Erzählung erwähnt. Die Rechnungen Platinas besagen, dass sie durch Fensteröffnungen mit der Latina verbunden war; jetzt sind solche jedoch nicht mehr vorhanden, nur eine niedrige Tür führt aus dem ersten Gemach in das zweite. Die Ausschmückung dieses Zimmer scheint ursprünglich viel prächtiger gewesen zu sein als die der Bibliotheca latina; noch vom Jahr 1766 haben wir folgende begeisterte Beschreibung von Chattard: „Die vier Wände des zweiten Saales sieht man mit der schönsten Architektur korinthischer Ordnung bedeckt, mit Säulen, die zum Teil grün sind und zum Teil gelb, mit Architrav, Fries, Gesims und gelben Kapitälen, welche durch Fruchtgehänge verbunden sind.“ [1] Von den Kapitälen, die Chattard erwähnt, sind noch einige Reste erhalten, die heute ohne jede Stütze in der Luft schweben, weil die Wände nach unten überweisst worden sind. Man kann sich nicht mehr vorstellen, wie die korinthische Säulenordnung unten ausgesehen hat, aber nach den Resten der Architektur und der Erzählung von Chattard muss man sich denken, dass an den Wänden eine illusionistische Scheinarchitektur mit Benutzung einer kunstvollen Perspektive gemalt war. Die oberen Teile der Dekorationsmalerei existieren noch. Über den Kapitälen sieht man eine Balustrade mit geschickt gezeichneten Erkern und einer Brüstung mit spätgotischem Ornament. Auf dieser Brüstung stehen Blumenvasen und Blumenschalen mit weissen Lilien und roten Nelken, die ungezwungener und lustiger aus Gras

[1] Descrizione del Vaticano, Roma 1766, Tom. II p. 456. Schmarsow glaubt, dass diese Erzählung verdächtig sei, aber die Reste der Dekoration erweisen sie als wahr.

und Moos hervorwachsen als ihre Schwester in den Blumenvasen des ersten Zimmers. Zierliche Holzgitter schliessen sie in ihre Arme, und bunte Bandschleifen flattern anmutig über den Henkeln der Vasen und über dem Fenster. Wie in den erhaltenen Architekturteilen ist die Zeichnung auch an den Vasen und den Wappen der Decke sehr sicher. Obgleich noch dekorativ behandelt, unterscheidet sich die malerische Arbeit so sehr von derjenigen in der Bibliotheca latina, dass man an einen anderen Maler denken muss, einen Maler, der besonders perpektivisch geschult war.

Abb. 10. DEKORATIVE MALEREI VON MELOZZO DA FORLÌ. „BIBLIOTHECA GRAECA" SIXTUS' IV.

Dazu kommt noch der Umstand, dass oben in die Lünetten zwei Menschengestalten gemalt sind, die in ihrer Auffassung vollständig von der Kunst der Brüder Ghirlandajo unterschieden sind. Leider ist die eine stark ruiniert, aber die andere Halbfigur ist ganz gut erhalten. Es ist ein junger, stolzer Edelmann mit flatterndem Federbusch, einer grünen Jacke und roten Puffen in den Ärmeln, ein frischer, stattlicher Herr, irgendein Rovere. Prof. E. Steinmann hat diese Figuren mit Recht dem Melozzo zugeschrieben.[1] Der Meister von Forlì ist sicher der perspektivisch geschulte Maler gewesen, der die kunstreiche Scheinarchitektur an den Wänden gemacht oder wenigstens die Pläne dazu entworfen hat.[2] Dass Melozzo der Maler der Gestalten in den Lünetten ist, das beweist der Vergleich mit dem Platinafresko. Kein anderer in Rom konnte in diesen Zeiten

[1] Die Sixtinische Kapelle, I, p. 83.

[2] Wie man leicht feststellen kann, ist der Fries aus Eichenblättern, der längs der Balustrade hinläuft, von einem Restaurator gemalt; wo die Farbe abgefallen ist, entdeckt man leicht die ursprüngliche Malerei hinter dem Fries.

so leicht den Pinsel führen, kein anderer hatte so grossartigen Schwung in seiner Darstellung. Er allein verstand so richtig auch die Perspektive der Schalen und Vasen zu zeichnen und kunstvolle Erker zu entwerfen.

Wir können nicht sagen, wann Melozzo seine Gemälde in dem zweiten Zimmer der vatikanischen Bibliothek angefangen hat, aber man darf annehmen, dass er im Frühling 1476, wo die Brüder Ghirlandajo die Dekoration des ersten Saales beendigten, den Auftrag das andere Gemach zu verschönen angenommen hat. Schon am 7. November 1476 erhalten die Maler Paulus und Dionysios eine kleine Summe für die Restauration der Malerei in der Bibliotheca graeca, also kann die Annahme Steinmanns, dass diese Gemälde nach 1477 gefertigt sind,[1] nicht möglich sein. Die Arbeit von Dionysios und Paulus war nicht umfangreich, weil der Lohn gering ist; in den Rechnungen Platinas erscheinen diese Meister nur als Handwerker.

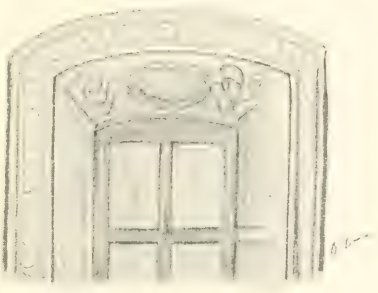


Abb. 11. Dekorative Malerei von Melozzo da Forlì. „Bibliotheca graeca“ Sixtus' IV.

Es ist unbekannt, ob Melozzo an der Dekoration des dritten kleinen Gemaches der Floreria teilgenommen hat. Dieser Saal war „con somma maestria a Chiaroscuro“ geschmückt.[2]

* * *

Diese Dekorationsmalerei war jedoch nicht die Hauptarbeit Melozzos in der Bibliothek Sixtus' IV. Albertini und die anderen, welche die Bibliothek schildern, erheben ein einzelnes Fresko als schönstes über alles andere. Dies ist ebenfalls von Melozzo gemalt und uns glücklicherweise erhalten.

Am 15. Januar 1477 schreibt Platina: „Ich gab Meister Me-

[1] Die Sixtinische Kapelle, I, p. 83.

[2] Zanelli, La Biblioteca Vaticana, Rom 1857, p. 13.

lozzo dem Maler sechs Dukaten, um Gold für das Gemälde zu kaufen, das er in der Bibliothek malt." Das Gemälde, wovon Platina in seinen Rechnungen spricht, ist das Fresko „Sixtus IV. und die Seinigen", das auf Leinwand übertragen[1] sich heute in der vatikanischen Pinakothek befindet. Ursprünglich war es in der Bibliotheca latina dem Eingang gegenüber,[2] unter Leo XII. aber wurde es von der Mauer abgenommen. Dass es sich um dieses Fresko handelt, macht der Umstand sehr wahrscheinlich, dass in den Rechnungen Platinas sicher von der Bibliotheca latina oder graeca die Rede ist, und nach den alten Schilderungen waren dort keine anderen Einzelgemälde von Melozzo. Die schweren Winterkleider, welche die in dem Fresko abgebildeten Personen anhaben, bestätigen ihrerseits, dass das Fresko zur Winterzeit gemalt ist, wie die Rechnungen Platinas voraussetzen lassen. Die reiche Vergoldung stimmt zu der Angabe, dass in dem Gemälde Gold für sechs Dukaten zur Anwendung gekommen ist.

Man weiss nicht recht, was das Thema des Bildes ist, ob es einen Empfang Platinas oder seine Ernennung zum Bibliothekar darstellt. Der Hauptzweck war hier ein Familienbild der Roveres nach dem Gonzagafresko Mantegnas zu schaffen. Der älteste Gewährsmann Raffaello Maffei Volaterranus,[3] der den Namen des Autors überliefert hat, erzählt ja: „Melotius foroliviensis iconicas imagines praeter ceteros pingebat; eius opus in bibliotheca Vaticana Xistus in sella sedens, familiaribus nonnullis adstantibus . ."

Wir haben also das mächtige Geschlecht der Roveres vor uns, und zuerst erweckt unsere Aufmerksamkeit Sixtus IV. selbst, der mächtig und ruhig in einem Thronsessel sitzt. Aus dem erhaltenen Grabmonument und einigen Bildnissen wissen wir, dass Sixtus ein kleiner Mann mit verdorrtem Gesicht war, aber wie hat Melozzo ihn dargestellt? Fast als Riesen, als stämmigen, stiernackigen Mann, dessen Augenbrauen, Nasenlöcher und Querlinien des Mundes

[1] Domenico Succio hat es nach Melchiorri con singolar magistero gemacht.

[2] Melchiorri, a. a. O., p. 134 und Zanelli, La Biblioteca Vaticana, p. 13.

[3] Antropologia Pict. sui temp. Basel 1530, lib. 21, p. 245.

Abb. 12. Sixtus IV. und seine Nepoten. Melozzo da Forlì.
Vatikanische Pinakothek.

so leidenschaftliche Winkel machen. Unser Maler hat ihn als selbstbewussten Herrscher — sic voleo, sic jubeo — als strengen, in seiner Macht rücksichtslosen Tyrann modelliert, er hat ihn als den Sixtus der Geschichte hingestellt und hat durch wenige, einfache, eiserne Züge die Haupteigentümlichkeiten des Papstes glänzend hervorgehoben.

Abb. 13. Detail aus dem Fresko Melozzos Sixtus IV. und Seine Nepoten. Ein Geistlicher und der Papst Sixtus.

Die zweite Hauptperson in dem Fresko Melozzos ist der Bibliothekar Sixtus' IV., Bartolommeo Platina, der vor seinem Herrn kniet und mit seiner Rechten das Gedicht am Podium zeigt. Der alte Mann hat noch die festen Züge des früheren Kriegers, aber die grossen Erfahrungen seines Lebens und die eifrigen humanistischen Studien haben sie veredelt. Melozzo hat hier als Gegenstück zu dem verschlossenen, kalten Herrscher einen geistreichen, tätigen Humanisten dargestellt. In jüngeren Jahren war es diesem Mann sehr

schwer gewesen vor einem Papst zu knien; wenn er es in seinen alten Tagen vor einem andern tut, bereitet es ihm vielleicht auch körperliche Leiden. Um seines vermeintlichen ketzerischen und republikanischen Denkens willen hatte Platina Tortur und Gefangenschaft erdulden müssen, und dies hatte ihn für immer ein wenig bitter, skeptisch und leidend gemacht. So versteht man seine Augen, die Melozzo so seelenvoll gemalt hat.

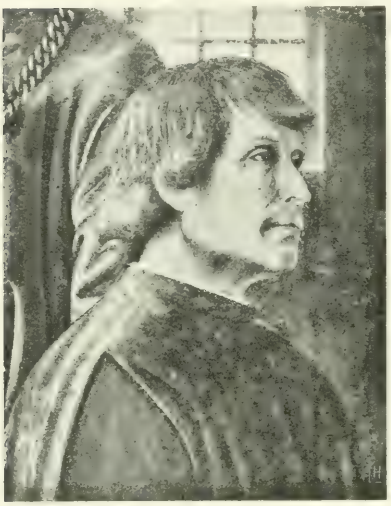


Abb. 14. DETAIL AUS DEM FRESKO MELOZZOS SIXTUS IV. UND SEINE NEPOTEN. BARTOLOMMEO PLATINA.

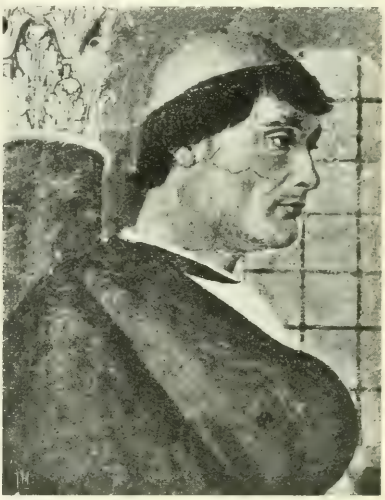


Abb. 15. DETAIL AUS DEM FRESKO MELOZZOS SIXTUS IV. UND SEINE NEPOTEN. GIULIANO DELLA ROVERE.

Glänzend in seiner Charakteristik ist der Kardinal Giuliano della Rovere, der zwischen den beiden Männer stehend, sich dem Papst zugekehrt hat. Sein nach oben rasierter Scheitel, seine kohlschwarzen starren Haare, sein stählernes Gesicht, die scharfblickenden Augen, die entschlossen zusammengepressten Lippen, die gespannten Kinnladen und der nach vorn gebeugte Nacken geben ihm ein ausserordentlich kräftiges, ja grausames Gepräge. Wer würde in ihm den künftigen Julius II., den Botticelli in seinem Reinigungsopfer so weiblich, den Rafael in seinen Bilder später so gutmütig und mild dargestellt hat, im ersten Augenblick wiedererken-

nen. Dass aber das Porträt Melozzos schon in der äusseren Ähnlichkeit besser als das des Botticelli ist, das beweisen heute die zahlreichen Medaillen und der Stich von Hans Burgkmair im Kupferstichkabinett zu Dresden. Wer die Entwicklungsgeschichte Giulianos kennt, weiss sehr gut, dass Melozzo hier besser als irgendein anderer in den Charakter dieses Mannes eingedrungen ist. Melozzo hat uns einen Kardinal vorgeführt, der viel vom früheren Lehrling eines Kaufmanns, viel vom ungebildeten Minoritenmönch an sich hatte, einen Kardinal, der als Hauptmann einer Strafexpedition mit dem Schwert widerspenstige umbrische Tyrannen bezwang und in seiner strengen Frömmigkeit so früh am Morgen aus dem Felde nach Rom zurückkehrte, dass die ihm zugedachte feierliche Ehrung zu spät kam.

Als reine Charakterbilder erwecken die anderen in dem Fresko abgebildeten Menschen schon darum keine so grosse Aufmerksamkeit wie die erstgenannten, weil wir ihre Namen nicht sicher bestimmen und aus ihrem persönlichen Leben keine Rückschlüsse auf die individuelle Auffassung des Künstlers machen können. Schmarsow[1] hat in dem jungen Geistlichen rechts von Sixtus den päpstlichen Protonatar Raffaello Sansoni-Riario, der in der Zeit der Pazzi-Verschwörung in Florenz weinend seine Unschuld beteuerte, zu erkennen geglaubt. Raffaello war 1477 erst 18 Jahre alt, aber die im Profil dargestellte Person scheint ein wenig älter zu sein. Andererseits muss man bemerken, dass diese Menschen — man denke an Ippolito de' Medici — sich sehr früh entwickelten, daher diese Vermutung richtig sein kann. Mehr Zweifel erweckt die Identifizierung der weltlichen Herren. Seit Melchiorri[2] kennt man den jungen, hinter Platina stehenden Mann, der mit dem pelzgefütterten Atlasrock bekleidet ist, als Girolamo Riario. Derselbe Schriftsteller hat den älteren Herrn hinter jenem Giovanni della Rovere getauft, welcher Stadtpräfekt von Rom, Herr von Sora und Sinigaglia und Bruder des Kardinals Giuliano war. Nach einem

[1] A. a. O., p. 43.

[2] Melchiorri, a. a. O., p. 137.

Klosterbruder von Sinigaglia war Giovanni nicht eben hoch von Statur noch auch gerade klein, hatte ein längliches Gesicht von blasser Farbe und blonde, glatte Haare — die Schilderung passt also im allgemeinen zu diesem Bild.[1] Von Girolamo Riario dagegen haben wir einige authentische Bilder, die ihn ganz bestimmt von dem langen, lächelnden Jüngling im Fresko Melozzos unterscheiden.

Abb. 16. DETAIL AUS DEM FRESKO MELOZZOS SIXTUS IV. UND SEINE NEPOTEN. ZWEI WELTLICHE HERREN.

Am Grabmonument Pietro Riarios, — nach 1475 entstanden — verneigt sich Girolamo im Reliefbild vor der Madonna; einige Jahre später hat ihn Botticelli in seinem Reinigungsopfer als Generalka-

[1] Dass Giovanni della Rovere einer von den beiden Engeln im Gemälde Piero dei Franceschis in Santa Maria delle Grazie zu Sinigaglia wäre (Witting, a. a. O., 146), ist nicht möglich.

pitän der Kirche dargestellt.[2] In beiden Bildern sieht der echte Girolamo älter aus als der schlanke Mann hier. Wer er auch sein mag, mit seinem grossen Kinn, den dicken Lippen des Genussmenschen, mit seinen kalten, mandelförmigen Augen vervollständigt dieser hochmütige Baron sehr gut das Bild, das die geistlichen Herren vom Hofe des Papstes geben. Vor unseren Augen erhebt sich unwillkürlich ein solcher eigenmächtiger und gewaltsamer Emporkömling wie Girolamo Riario.

Da stehen sie, die geistlichen und weltlichen Nepoten, von dem scharfen Künstlerblick Melozzos durchschaut. Es ist charakteristisch, dass diese Herren, die ihre Bilder in demselben Fresko haben malen lassen, keine einheitliche Gruppe bilden. Nur der Papst Sixtus IV. und sein Bibliothekar haben einige Beziehung zueinander, aber die anderen vier Personen sind nur blosse Figuranten in dieser feierlichen Zeremonie. Sie haben sich recht unhöflicherweise bald den Rücken, bald eine Seite zugewandt und schenken dem Hauptakt kaum Aufmerksamkeit. Wenn wir uns erinnern, wie übelwollend die Nepoten gegeneinander waren, sind diese Stellungen charakteristisch genug. Doch können wir nicht annehmen, dass sie Melozzo in dieser Absicht so geordnet habe; es ist wahrscheinlicher, dass er die steife Komposition durch variierende Stellungen beleben wollte, aber diesen Zweck hat er nicht gut erreicht: die ordnende Hand ist sichtbar geblieben, wie z. B. in den früheren Porträtgruppen von Frans Hals.

Sehr einheitlich ist dagegen die Komposition des Gebäudes, in dem die Ernennung Platinas stattfindet. Es ist ohne Zweifel eines der merkwürdigsten und charakteristischsten des Quattrocento, und es ist auch das einzige, durch das wir vollständig in die architektonischen Gedanken Melozzos eindringen können. Wir sehen, dass unser Künstler hier ebenso streng und einfach gewesen ist wie in allen anderen Dingen. Er hat den perspektivischen Verschwin-

[1] Egidio Calzini hat in seinem Buch über Marco Palmezzano in zwei Gemälden von diesem den Girolamo zu entdecken geglaubt: in der Tafel von S. Biagio e Girolamo zu Forlì und im Fresko Das Wunder des h. Jakobus in derselben Kirche. Beide Annahmen sind nicht möglich.

dungspunkt weit unten, etwa in Sitzhöhe des Stuhles angenommen, ebenso weit von rechts wie von links. Hierdurch hat die Architektur ein strenges Gepräge erhalten, ist die Decke stark sichtbar geworden, aber hierdurch hat der Künstler auch die Möglichkeit gewonnen von drei Seiten aus, durch die beiden nahe beieinander befindlichen Wände und die Decke den Blick immer weiter nach vorn zu führen. Er hat seiner Darstellung feste Umrisse geben wollen, darum hat er auf beiden Seiten zwei starke Pfeiler und unten ein hohes Podium angebracht und dadurch eine glänzende dekorative Wirkung erzielt; die Ernennung Platinas scheint wie auf einer hohen Bühne vor sich zu gehen. Das Material, woraus Melozzo sein Gebäude aufbaut, ist seiner Künstlernatur nach klar und wuchtig. Das hallenartige erste Zimmer ist durch marmorbekleidete Pfeiler, die mit reichem Sockel und Kämpfergesims versehen sind, von beiden Seiten eingeschränkt. Ein perspektivisch genau gezeichneter Rundbogen trennt den vorderen Raum von einem breiteren hinteren. Dieser ist durch eine Arkadenreihe quergeteilt; eine die Bogenstellung unterstützende Säule von Verde antico ist als Mitte der ganzen Komposition gedacht. Die kassettierte Decke bildet eine feierliche Krönung der klassischen Architektur, aus der nur die beiden Rundbogenfenster in der Schlusswand stilistisch herausfallen.

Die Dekoration ist römisch-klassisch und durch diese Ungemischtheit sehr merkwürdig. Wie wir sehen werden, haben die Schüler Melozzos anfangs auch dasselbe System bewahrt, sie haben noch Vorliebe für die ungemischten römischen Formen, und in dieser Hinsicht bildet diese Schule eine besondere Richtung in der Kunst der Renaissance.

Kräftig, schwer, überschäumend ist der Schwung der Architektur, glänzend, ebenso reich ist die farbige Ausführung. Das Fresko, obschon hier und da ein wenig verdorben, gibt doch ein prächtiges Bild von der Geschicklichkeit Melozzos auf diesem Gebiete und zeigt bald die Quelle an, aus der er seine Lehren geschöpft hat. Nicht ohne allen Grund hat man im achtzehnten Jahrhundert das Gemälde dem Piero dei Franceschi zugeschrieben; dieselbe

Klarheit und helle Kälte wie bei Piero ist auch hier anzutreffen. Aber ebenso sehr wie sich diese Künstler nach ihren Temperamenten in der Architektur, die doch bei beiden auf die antikisierenden Bestrebungen Leon Battista Albertis zurückgeht, trennen, ebenso sehr weichen sie auch in dem Kolorit von einander ab. Das Temperament Melozzos ist viel kühner, leidenschaftlicher, und deshalb sind auch seine Farben kräftiger und greller. Die Klarheit der Töne, das bewusste Nebeneinandersetzen der Farben ist ihnen gemeinsam. Hier begegnen wir dieser letztgenannten Eigentümlichkeit überall: in den Pfeilern sind die weissen Eichenzweige — vom Wappenbaum der Roveres — mit ihren goldenen Eicheln auf den lichtblauen Fond gemalt, in der Decke trifft man Azurblau und Gold, an den Wänden des ersten Zimmers rötliche, leise violette Töne neben dem glänzenden Grün des zweiten Zimmers. Gegen diese feierlichen und feinen Farbennuancen erscheinen die Farben der Kleider nicht so sympathisch, sondern ein wenig rauh. Sie waren schon im voraus gegeben, und der Künstler konnte z. B. nicht die grauen, unfrohen Tinten der Kostüme Platinas und des jungen Geistlichen verändern. Aber auch hier hat er nach Möglichkeit glänzende Nuancen und kühne Gegensätze nebeneinander gestellt: der Papst hat Weiss und Rot in seinem Kleid, der Kardinal Giuliano Purpur, der junge Weltliche ein lichtes Veilchenblau, der ältere dunkles Karminrot. Der Schüler Piero dei Franceschis hat natürlich versucht alle diese Farben von Licht umflossen aufzusetzen; der von vorn hereinströmende Sonnenschein spielt auf den Falten der Kleider, prallt von deren Grund zurück und funkelt auf den Flächen in stetigem Nuancenwechsel.

In diesem Werk aus der reifsten Zeit Melozzos können wir uns auch am besten mit seiner Technik vertraut machen. Seine Zeichnung ist sicher und fest, vielleicht allzu schwer. Mit der Sorgfalt eines echten Quattrocentisten macht er jedes Härchen für sich, die Troddeln am Stuhl des Sixtus, die parallelen feinen Streifen an der Kappe — sehr charakteristisch für Melozzo —, die kleinen hellen, rötlichen, gelblichen, violetten Points auf der grünlichen Untermalung. Besonders beachtenswert ist die Genauigkeit

Melozzos in der Wiedergabe der verschiedenen Stoffe und ihrer Falten: sie sind bald eckig, bald weich, bald schwulstig, immer gut studiert. Wenn man bedenkt, wie schablonenmässig die Kleider überhaupt in der Kunst der italienischen Renaissance dargestellt sind, muss man z. B. den modernen Geist in dem Atlasrock „Girolamo Riarios" bewundern.

Prof. Schmarsow hat hier niederländischen Einfluss zu finden geglaubt. Man muss gestehen, dass Melozzo etwas von der Wirklichkeitstreue der Niederländer in sich hat. Als echter italienischer Quattrocentist hat Melozzo hier jedoch alle Details unter eine grossartig stilisierte Einheit gestellt, hier ist nichts von niederländischer Pedanterie zu finden.

Italienisch sind die fremden Vorbilder, die man hier vielleicht entdecken kann. Für die Architektur kann man in Fra Angelicos Fresko die Konsekration des heiligen Laurentius einige analoge Züge bemerken, wie schon Steinmann gezeigt hat. Für die technischen Eigentümlichkeiten erhält man die Aufklärung aus der Schulbeziehung zu Piero dei Franceschi. Aber dies alles erklärt das Gemälde doch noch nicht. Die äusserliche Idee ein Familienfresko zu schaffen rührt wahrscheinlich von Andrea Mantegnas Familienbild der Gonzaga — vor 1474 entstanden — her, und wenn wir die Fresken stilistisch miteinander vergleichen, finden wir, dass die Einflüsse nicht nur äusserlich sind. Schon durch Ansuino hatte Melozzo vielleicht Mantegna kennen gelernt; hier ist der Einfluss Mantegnas sichtbarer geworden als je, was vermuten lässt, dass Melozzo seine Werke persönlich studiert hat. Auf Mantegna deutet hier der niedrige Standpunkt des Beschauers, auf Mantegna die feste Formgebung, kleine Details, wie z. B. die Manier die Kinne der Personen durch feste Umrisse zu markieren, die Draperie u. a.

Melozzo da Forlì ist jedoch ein so selbständiger Künstler, dass er alle diese Eindrücke verschmelzen kann, sich zu eigen macht und so vergrössert, dass man sie nur mit Mühe wiedererkennt. Die Architektur des frommen Mönches von S. Marco ist im Vergleich mit derjenigen Melozzos kulissenartig und kindlich, die Personen des Mantegna geometrisch und bürgerlich. Viel mehr wirkliches

Leben und Erhabenheit tritt bei Melozzo hervor, viel mehr überwallendes Gefühl hat er in die Komposition zu giessen vermocht. Man muss gestehen, dies heisst schon Meisterschaft. Der Maler, der ein solches Werk geschaffen, steht auf dem höchsten Niveau seiner Zeit.[1]

[1] Schmarsow hat (a. a. O., p. 152) angenommen, dass Melozzo hiernach in der Chorkapelle in St. Peter zu Rom gearbeitet hat; so auch Muñoz (La Fanfulla della Domenica, 22 Gennaio 1905). Sixtus hatte diese im J. 1479 hergestellte Kapelle mit Gemälden versehen, unten in der Tribuna waren vier Evangelisten in Chiaroscuro, oben in der Halbkuppel war eine Madonna mit dem Kinde, in einem Engelkranz thronend, zu ihren Füssen S. Peter, wie er Sixtus IV. empfiehlt, S. Franciscus, S. Paul und S. Antonius gemalt. Nach Vasari waren die vier Evangelisten von Baldassare Peruzzi, und Grimaldi, der eine oberflächliche Skizze von dem Madonnafresko gemacht hat — heute in der Ambrosiana zu Mailand — erwähnt als dessen Autor Pietro Perugino. Schmarsow bezweifelt die Richtigkeit dieser Angabe und glaubt, dass Melozzo die Kapelle dekoriert hat, weil ein so früher Aufenthalt Peruginos in Rom zweifelhaft ist, und einige Einzelheiten in der Federskizze, wie z. B. die Bewegtheit der Komposition, die in der Verkürzung dargestellten Engelsköpfe, zwei Engelknaben in halber Figur usw. der Kunst Peruginos fremd sind und seines Erachtens auf Melozzo hinweisen. Manche dieser Bemerkungen sind richtig, und von der Zeichnung Grimaldis könnte man annehmen, dass die Madonna von unten nach oben gesehen dargestellt ist. Doch kann man aus einer solchen sehr ungenauen Zeichnung keine sicheren Schlussfolgerungen ziehen, die Annahme Schmarsows bleibt also nur eine geistreiche Idee. — Ein Freskofragment aus derselben Kapelle, das heute in den vatikanischen Grotten aufbewahrt wird und mit der Bezeichnung „Imago haec Sancti Petri Apostoli erat in Sacello Xysti IIII. Papae, hic posita MDCXXXI" versehen ist, ist so restauriert, dass man z. B. nicht weiss, ob Petrus den Schlüssel oder eine Keule in der Hand hält. Sein ursprünglicher Aufenthalt in der Chorkapelle zu St. Peter ist sehr verdächtig, weil in den alten Beschreibungen der Kapelle die Ausschmückung derselben sehr gut erklärt und von einem *farbigen* St. Peter nichts gesagt ist; ein solcher war nur im Apsisfresko, aber dorthin passt dies Fragment nicht. Auf alle Fälle können wir aus der schlaffen Haltung der Hände dieses Petrus sehen, dass Melozzo dies Bild nicht gemalt hat.

Abb. 18. Engelgruppe von Melozzo da Forlì. Rom. Sakristei von St. Peter.

Melozzos Fresko in der Tribuna der Kirche SS. Apostoli zu Rom.

Wir wenden uns der gewiss herrlichsten Schöpfung Melozzos zu, der Himmelfahrt Christi in der Tribuna der Kirche SS. Apostoli, einem Gemälde, von dem nur Bruchstücke erhalten sind — im Quirinal und in der Sakristei von S. Pietro — aber so schöne Bruchstücke, dass sie ihrem Werte nach grossen Wandgemälden gleichzustellen sind. Selbst Vasari, der im allgemeinen nicht viel von Melozzo weiss, hat von diesem Gemälde in der zweiten Auflage seiner Werke im Zusammenhang mit der Biographie Benozzo Gozzolis eine lobspendende Schilderung gegeben. Er erwähnt, dass der Kardinal Riario den Meister mit der Arbeit beauftragt und ihn

Abb. 17. Der gen Himmel fahrende Christus. Melozzo da Forlì.
Rom. Palazzo del Quirinale.

reich dafür belohnt habe. Vasaris Angabe kann jedoch in diesem Punkt nicht richtig sein, denn Pietro Riario war schon im Januar 1474 gestorben, und die Tribuna der Kirche war damals noch nicht fertig. Giuliano della Rovere, der das von Pietro Riario begonnene grossartige Palastgebäude von SS. Apostoli erbte, setzte auch den Bau der Kirche fort, und zu Anfang des Jubiläumsjahres 1475 konnte Platina aussprechen, dass sich die Tribuna der Kirche SS. Apostoli bis zur Firsthöhe des Hauptschiffs erheben werde, wenn der Nepot Giuliano einmal vollende, was ihm vorschwebe und was er schon begonnen habe. Im März 1475 wird noch eine Summe Geldes an den Architekten Giovanni de' Dolci ausgezahlt „in deductionem solutionis fabrice sanctorum Apostolorum, et ejus tribune". [1] In der Vorhalle der Basilika steht an einem in die Wand gemauerten Triumphbogenstück eine Inschrift, welche mitteilt, dass der Kardinal Giuliano diese Basilika — pene collabentem — unter der Herrschaft des Papstes Sixtus' IV. wieder restauriert habe. Den Kardinal Giuliano oder Papst Sixtus selbst oder beide müssen wir auch als Besteller von Melozzos Apsisfresko in SS. Apostoli betrachten. Diese Männer haben den Chor auch mit anderen Kunstwerken geschmückt: seinem 1477 gestorbenen Vater Raffaello Rovere hat der Kardinal Giuliano daselbst ein Grabmonument errichtet, [2] und der Papst selbst hat seinem geliebten Günstling Pietro Riario ebenfalls ein Grabmal aufgestellt (nach 1474). Falls der Kardinal Giuliano della Rovere allein der Besteller des Freskos ist, können wir mit Hilfe seiner Reise das ungefähre Entstehungsjahr des Freskos erschliessen. Mattia Palmieri erwähnt 1476 eine Sendung nach Frankreich, von der Giuliano erst im Herbst des genannten Jahres nach Rom zurückkehrt. Melozzo ist um diese Zeit, wie wir sehen werden, in Urbino und Anfang 1477 malt er das Platinafresko in der Vatikanischen Bibliothek. Im Juni 1480 geht der Kardinal Giuliano wiederum nach Frankreich, von wo er erst im Januar 1482 zurückkommt. Vom Juni 1480 bis zum April 1481 sehen wir Melozzo in der Vatikanischen Bibliothek ar-

[1] Arch. stor. ital. ser. III. tom. VI, p. I. (1867), p. 174.

[2] Jetzt in der Krypta.

beiten. Danach hat er wahrscheinlich nicht mehr im Dienst des Papstes gestanden, denn wir finden ihn ja nicht einmal unter den Malern der Sixtinischen Kapelle, und der Kardinal Giuliano kann in den letzten Jahren Sixtus' IV. keinen Gefolgsmann seines Feindes Girolamo Riario mehr in seinen Dienst genommen haben. Wir haben also die Entstehung des Freskos mit grosser Wahrscheinlichkeit zwischen die Jahre 1477 und 1480 zu verlegen und zwar nach dem Stil des Werkes zu urteilen eher um das letztere als um das

Abb. 19 u. 20. APOSTELKÖPFE VON MELOZZO DA FORLÌ. ROM. SAKRISTEI VON ST. PETER.

erstere Jahr. — Die Annahme Schmarsows, dass ein feierlicher Gottesdienst, den Sixtus am 1. Mai 1481 am Tage der Apostel Philippus und Jacobus in der Kirche SS. Apostoli abgehalten hat, die Vollendung des Freskos bezeichne[1], ist absolut unbegründet und schon darum nicht wahrscheinlich, weil Melozzo 1480—1481 in der Biblioteca secreta beschäftigt war.

Die Fläche, auf die Melozzo da Forlis Fresko gemalt war, war sehr gross. Die Chorkapelle endigte in einem Halbkreis und hatte in der Rückwand vier Fenster. Der Triumphbogen war volle

[1] Schmarsow, a. a. O., p. 175. Noch Steinmann, Rom in der Renaissance, p. 44 wiederholt dieselbe Vermutung.

83 1/4 römischen Palmen breit, und die Höhe des Mittelschiffs betrug 200 Fuss.[1] Über das von Melozzo gemalte Apsisfresko selbst berichtet Giorgio Vasari folgendes:

„Als Benozzo in Rom arbeitete, war dort ein anderer Maler namens Melozzo, welcher aus Furlì stammte; viele, die nichts Weiteres wissen, haben geglaubt, dieses Melozzo bedeute Benozzo, da sie den Namen Melozzo geschrieben fanden und die Zeiten verglichen haben; aber sie sind im Irrtum. Der genannte Maler lebte um dieselbe Zeit, und er studierte viel Kunstfragen, und namentlich verwandte er viel

Abb. 21 u. 22. Apostolköpfe von Melozzo da Forlì. Rom. Sakristei von. St. Peter.

Studium und Sorgfalt auf die Herstellung von Verkürzungen, wie man in Sant' Apostolo zu Rom in der Tribuna des Hauptaltars sehen kann. Dort sind in einem perspektivisch gezeichneten Fries als Schmuck jenes Werkes einige Figuren dargestellt, die Trauben lesen, und ein Gefäss, und daran ist viel Gutes. Aber deutlicher sieht man das in der Himmelfahrt Jesu Christi, in dem Engelchor, der ihn in den Himmel emporführt. Die Figur Christi ist so verkürzt, dass sie die Wölbung zu durchbrechen scheint, und dasselbe tun die Engel, die mit verschiedenen Bewegungen im Luftgefilde kreisen. Ebenso sind die Apostel, die sich auf dem Erdboden befinden, in verschiedenen Stellungen so gut verkürzt, dass er damals und noch heute von den Künstlern, die durch seine Mühen viel

[1] Malvasia, Bonavent. Compendio historico della Ven. Basilica di S. S. Dodeci Apostoli di Roma . . . . Roma MDCLXV, p. 33.

gelernt haben, gelobt wird. Er war ein grosser Kenner der Perspektive, wie die in diesem Werk gemalten Gebäude zeigen, ein Werk, dessen Besteller der Kardinal Riario, der Nepot des Papstes Sixtus IV., ist."

Dieser von Vasari hinterlassene Bericht wird ergänzt durch die Angabe Bonavent. Malvasias, dass ausser allen Aposteln unten auch die Jungfrau Maria „a similitudine del monte Oliveto" gemalt gewesen ist.[1] Mit Hilfe dieser Überlieferungen, der bewahrten Stücke des Apsisfreskos und einiger Gemälde, in denen wir den Einfluss

Abb. 23 u. 24. TRIANGELSCHLAGENDER UND MANDOLINESPIELENDER ENGEL VON MELOZZO DA FORLÌ. ROM. SAKRISTEI VON ST. PETER.

dieser Himmelfahrt beobachten können, gelingt es uns ein Bild von dem ursprünglichen Ganzen zu gewinnen.

Die Fenster, welche die Rückwand der Apsis an vier Stellen durchbrochen haben, und die auf den Seiten aufsteigenden Grabmonumente zwingen uns anzunehmen, dass die Gemälde Melozzos über den Fenstern angefangen haben. Zuunterst war natürlicherweise der von Vasari erwähnte Fries — un fregio tirato in prospettiva — der einige Figuren bei der Weinlese und ein Gefäss darstellte. Das antike Weinlesemotiv, das die ersten Christen nach heidnischen Reminiszenzen öfters in ihren Nekropolen und Mausoleen verwandten und das durch Benozzo Gozzolis pisanisches Fresko

[1] Bonavent. Malvasia, a. a. O., p. 33.

1470 wieder glänzend in der italienischen Kunst der Renaissance aufgetaucht war, war auch für Melozzo ein dankbarer Vorwurf zur Anwendung perspektivischer Künste.

Dieser Fries raubte jedoch dem Hauptvorgang selbst einigen Raum, und nur ein grosser Meister der Perspektive wie Melozzo konnte eine solche emporstrebende Komposition wie die Himmelfahrt Christi in die übrigbleibende niedrige, aber sehr breite Fläche einfügen. Man hat sich besonders gefragt, wie die Apostel unten placiert gewesen sind, sodass sie die breite Fläche ausfüllten und zugleich für den mit den Engeln aufsteigenden Heiland Platz übrig liessen. Es ist uns ein Freskogemälde erhalten, das ohne Zweifel durch Melozzos Himmelfahrtkomposition beeinflusst ist, wie auch Melozzos Farben und Typen darin nachgeahmt sind, und daraus können wir entnehmen, wie Melozzo verfahren ist. Dieses Gemälde, das sich in der San Giovannikirche in Tivoli befindet, stellt die Himmelfahrt der Jungfrau Maria dar und ist eine Schöpfung der Schule Melozzos.[1] Da sind die Apostel unten in verschiedenen Stellungen in einer weiten Landschaft abgebildet, unter der gen Himmel fahrenden Jungfrau haben sich die Jünger auf die Knie niedergelassen, während die seitwärts stehenden verschiedenartige Gruppen bilden und einer erst hinter dem Hügel hervor an Ort und Stelle kommt. Betrachten wir nun die vier erhaltenen Apostelköpfe Melozzos in der Sala Capitulare zu San Pietro sowie die bewahrten Zeichnungen von zwei anderen Aposteln, die eine in der Malcolmschen Sammlung[2] und die andere in der Uffiziengallerie,[3] so müssen wir uns vorstellen, dass sich die Apostel auch in dem Gemälde Melozzos zu ähnlichen Gruppen vereinigt haben wie in dem Fresko von Tivoli. Zweifellos hat die Jungfrau unter ihrem gen Himmel fahrenden Sohn auf den Knien gelegen. Rechts neben ihr könnte jener herrliche, schönäugige Apostel Jo-

[1] Abbildungen des Gemäldes in L'Arte, 1904, p. 148 und 149.

[2] Nr. 154. Veröffentlicht von Carlo Loeser im Archivio storico dell'arte italiana, 1897, p. 355.

[3] August Schmarsow, Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig, 1909, p. 499.

hannes in grünem Rock und rotem Mantel und weiter vorn der alte, graubärtige, ernst dreinschauende Greis gestanden haben, der einen blaugrauen Mantel trägt. Unter dem gen Himmel Fahrenden

Abb. 25. GITARRESPIELENDER ENGEL VON MELOZZO DA FORLÌ. ROM. SAKRISTEI VON ST. PETER.

sind die anderen beiden erhaltenen Apostel der Sala Capitulare gewesen, deren Gesichter in kühnen Verkürzungen wiedergegeben sind. Der eine hat in seiner Überraschung die Hand auf die Brust erhoben, er hat einen gelben Mantel über dem rosa Rock, hinter

ihm erblicken wir noch ein Stück von dem rot und grauen Gebäude, welches Vasari erwähnt. Gekniet hat vielleicht der vierte in ein rötliches Gewand gekleidete cholerische Apostel, der die Hände ge-

Abb. 26. Violinespielender Engel von Melozzo da Forlì.
Rom. Sakristei von St. Peter.

gen die Höhe ausgebreitet hat, was man aus der Stellung der Schultern schliessen könnte. Doch diese Andeutungen sind blosse Vermutungen, und unmöglich können wir in unserer Phantasie das Ganze vollständig wiederaufbauen, das einmal zertrümmert worden ist.

Noch mehr verhält es sich so, wenn wir uns dem oberen Teil des Freskos zuwenden. Die Hauptgruppe, der aufwärts schwebende, von zahllosen kleinen Engeln begleitete Heiland ist uns glücklicher-

Abb. 27. MANDOLINESPIELENDER ENGEL VON MELOZZO DA FORLÌ. ROM. SAKRISTEI VON ST. PETER.

weise erhalten, aber ihre jetzige Placierung entspricht nicht der ursprünglichen Örtlichkeit. In dem Treppenhaus des Quirinals ist für dieses Fragment nicht genug Höhe. Sein ursprünglicher Platz ist oben in der Wölbung der Apsis gewesen; diese örtliche Lage und andererseits der Umstand, dass der Heiland als di sotto

in su betrachtet gedacht ist, haben die Stellung des Heilands bestimmt, die jetzt aus der Nähe gesehen nicht zu ihrem Recht kommt.

Schwer ist es auch immer die ursprüngliche Lage der acht

Abb. 28. Tamburinschlagender Engel von Melozzo da Forlì. Rom. Sakristei von Sa. Peter.

grossen Engel zu verstehen, die sich heute in der Sala Capitulare in San Pietro befinden. Schmarsow hat ihren Platz genau bestimmen wollen,[1] aber sein Versuch hat nur die Unmöglichkeit der Aufgabe dargetan. Einen Hauptfehler hat er begangen

[1] Schmarsow, a. a. O., p. 170.

mit seiner Annahme, dass die Stellungen der Engel fast ausschliesslich durch den aufsteigenden Christus bedingt gewesen seien. In der Tat ist es sehr wahrscheinlich, dass über der im Quirinal befind-

Abb. 29. VIOLINESPIELENDER ENGEL VON MELOZZO DA FORLÌ.
ROM. SAKRISTEI VON ST. PETER.

lichen Mittelgruppe der in solchen Vorwürfen übliche Gott Vater gemalt gewesen ist, der seinen Sohn mit offenen Armen aufnimmt und auf den die Blicke der oberen kleinen Engel und mehrerer spielenden und singenden seitlichen Engel der grossen Engelschar gerichtet sind. Einen zweiten Fehler hat er gemacht, indem er die

Gewandstücke, die in den Ecken mehrerer Freskofragmente zu bemerken sind, mit den entsprechend kolorierten Gewändern in anderen Freskobruchstücken zu verbinden versuchte. So hat er z. B. an-

Abb. 30. Zimbelschlagender Engel von Melozzo da Forlì. Rom. Sakristei von St. Peter.

genommen, dass das graurötliche Gewandstück über dem in ein blaues und silbergraues Gewand gehüllten Engel (Abb. 27) zu dem ein kleines Tamburin schlagenden Engel gehöre (Abb. 28) und ebenso glaubt er, dass an der Seite des gitarrespielenden, nach unten blickenden Engels — er trägt ein grünes Oberkleid und karminrote Ärmel

(Abb. 25) — ein violinespielender, jugendlicher Engel (Abb. 26) gestanden habe, weil sich bei dem linken Arm des ersteren Engels ein Stück ähnliches gelbes Tuch befindet, wie es der letztere an seinem Kleid über dem rosaroten Ärmelrock zeigt. Bei solchen Kombinationen müssen wir uns jedoch jederzeit vor Augen halten, dass bei weitem nicht alle grossen Engel erhalten sind und dass beim Absägen der auserwählten glücklichen gerade die nebenstehenden dem Untergang anheimgefallen sind. Wollen wir uns eine Vorstellung davon machen, was für Gruppen die Engel überhaupt gebildet haben, so brauchen wir nur das Fragment zu betrachten, in dem wir in der Mitte einen dunkelgrün gekleideten, violinespielenden Engel und neben ihm das Kleidchen eines zweiten Engels und am anderen Rande zwei Flügelpaare sehen (Abb. 29). Jenachdem welcher Richtung die Engel zugekehrt sind und je nach den Lichtverhältnissen können wir schliessen, ob sie links oder rechts vom Heiland, oben oder unten gewesen sind. Die Proben der Sala Capitulare in S. Pietro sind grösstenteils links vom Heiland gewählt, welche Seite mithin besser erhalten gewesen zu sein scheint. Der mächtige mänandenhafte Seraph (Abb. 30) ist auf der linken Seite des Heilands gewesen. Der nach unten blickende Gitarrenspieler befand sich oben über seinem Haupt. Der holde triangelschlagende (Abb. 23) und der violinespielende (Abb. 26) schwebten oben rechts und links vom Heiland, der kleine mandolinespielende (Abb. 24) oben links. Die übrigen waren rechts (Abb. 27 u. 29) und links (Abb. 28) mehr unten angeordnet. Die beiden länglichen Freskofragmente in San Pietro, in denen wir je drei kleine Engel sehen, dürften nicht oben Gottes Sohn aufgenommen haben, wie Schmarsow vermutet hat, sondern sie haben sich wohl oben auf den Seiten des grossen Engelkinderchors befunden wie in Antoniazzo Romanos Apsisfresko in der Kirche Sta. Croce in Gerusalemme zu Rom. Dort hat Antoniazzo offenbar jene Engelgruppen kopiert, und wahrscheinlich hat er sie an den entsprechenden Stellen untergebracht.

Doch lassen wir diese nutzlosen Placierungsversuche, denn die zerstörte Anordnung können wir ja doch nicht wieder herstellen. Eine rohe, barbarische Menschenhand hat das vielleicht edelste

Werk des grossen Künstlers vorsätzlich vernichtet. Im Jahre 1711 geschah der Frevel, der wohl in der Geschichte der Kunst einer von den grössten ist. Die Menschen, die hier wegen eines unnützen Neubaues ein kostbares Kunstwerk zugrunde richteten, scheinen nach den Berichten der Zeitgenossen zu urteilen sogar selbst gewusst zu haben, welche grosse Sünde sie begingen. Manche Engel, die ihre flehenden Augen zum Himmel erhoben, scheinen die steinharten Herzen gerührt zu haben und wurden der Gnade am Leben zu bleiben teilhaftig, die anderen aber wurden hingemordet, sie zerfielen in Schutt unter den Backsteinen, und die schweren Fersen des Arbeiters zertraten die feinen Gesichter. Wir Nachlebenden, die wir vor den schönen Resten von Bewunderung ergriffen werden, können nicht verstehen, wie jene Vandalen des achtzehnten Jahrhunderts ein Werk zerstören konnten, dessen Teile so schön sind. Wir wären dankbar, wenn sie sich noch eine weitere Minute bemüht und noch einen Kopf abgesägt hätten, da alles von ihrem Belieben abhing. Aber nein — wir müssen uns mit diesen Resten begnügen.

Und warum sollten wir uns andererseits nicht begnügen. Wir haben ja in diesen Engeln und Aposteln eine ganze Welt von Neuem zu unserer Auffassung Melozzos. Schütteln wir die Erinnerung an jenes rohe Zerstörungswerk von uns ab und denken wir uns, Melozzo hätte ursprünglich fünfzehn Fresken, darunter eine grossartige Komposition, die Himmelfahrt Cristi, Studien über acht musizierende Engel, vier ausgezeichnete Apostelporträts und zwei genrehafte kleine Engelbilder gemalt. Da haben wir ja schon viele Werke von einem Mann, von dem sich so wenig erhalten haben soll. Nichts hindert uns so zu denken, denn von diesen Freskofragmenten erscheint ja jedes als vollkommenes Ganzes.

* * *

Es ist sehr bezeichnend für Melozzo, wie er in seiner Himmelfahrt Christi die einfachen Worte der Bibel aufgefasst hat: Und es geschah, da er sie segnete, schied er von ihnen, und fuhr

[1] Schmarsow, a. a. O., p. 171.

auf gen Himmel, und eine Wolke nahm ihn vor ihren Augen weg. Mit seiner starken Phantasie hat der Künstler diesen Vorgang ins Grosse übersetzt, er hat den Heiland gen Himmel fahren lassen unter der jubelnden Musik der Engel, von einer undurchdringlichen Schar nach Myriaden zählender kleiner Putten umgeben. In dieser Kühnheit der Konzeption übertrifft das Werk Melozzos alle gleichzeitigen Gemälde desselben oder verwandten Themas. Es ragt weit über Mantegnas Florentiner Himmelfahrt und Giovanni Bellinis Berliner Bild hinaus, ebenso über Fra Filippos Krönung Mariä in Spoleto und Ghirlandajos Fresko in S. Maria Novella. Mehr erinnert es vielleicht an die frühen florentinischen Gemälde mit demselben Thema. Mit seinen von den früheren Normen abweichenden Stellungen beginnt es eine neue Epoche in der Kunstgeschichte.

Im Quirinal lernen wir verschiedene Kindertypen von Melozzo gut kennen, kräftige, flachshaarige dralle Kerlchen, die um die Hauptperson in freien Reihen, in Gruppen von zweien und dreien stehen — manchmal kommt dieselbe Gruppe auch ein paarmal vor, so z. B. sehen wir die eine Komposition mit drei Engeln in der Sala Capitulare zu San Pietro über Christi linker Schulter wiederholt. Von geschicktem Massenorganisationstalent zeugen die zahlreichen Kindlein, die bald mit verwunderten, bald mit kindlich andächtigen, gen Himmel gerichteten Blicken und gefalteten Händchen aus der Wolke hervordringen. Diese grenzenlose, überreiche Schar dient jedoch nur als Hintergrund für die eigentliche Hauptperson, den segnenden Heiland. Besonders fesselnd ist die Auffassung des Künstlers von ihm zu dieser Zeit, wo der von Perugino geschaffene Typus des idealen Heilands in der umbrischen Kunst immer mehr Boden gewinnen zu beginnt, wo in Florenz die zierlichen Nazarener von Botticelli und Filippino angebetet wurden. Piero dei Franceschis romagnolischer Schüler hat seinen Heiland zum Freund der mühseligen und beladenen Sünder, den Nazarener zum geistigen Anführer der Fischer gemacht, der selbst auch runzelige Hände und schwere Bewegungen hat. Umso mehr erweckt er unser Interesse, und wir glauben an den Segen seiner erhobenen Hände und an den trauernden Ernst seiner Augen.

Schon in diesem Fresko erkennen wir, wie in Melozzos Kunst ein kräftiges, überwallendes Gefühl hinzugekommen ist, das in jeder dargestellten Person auf verschiedene Weise in die Erscheinung tritt. Vergleichen wir dieses Gemälde mit dem einige Jahre früher gemalten Bibliotheksfresko, so ersehen wir, wie gross der Unterschied der beiden Fresken gerade in dieser Beziehung ist. Dort hat der Künstler den Charakter der Personen wuchtig wiedergegeben, aber steif sind noch ihre Stellungen, hier hat er mit bewundernswürdiger Leichtigkeit die verschiedenartigsten Bewegungen geschildert. Bei der Vergleichung der Werke fragen wir uns unwillkürlich, wie bei Melozzo ein so grosser Fortschritt in der Lebendigkeit des Stiles erfolgt ist. Eine Erklärung können wir natürlich nicht dafür finden, wir müssen nur konstatieren, dass der Maler ein grosses künstlerisches Hilfsmittel gefunden hat: die Empfindungen des Menschen durch verschiedenartige äussere Ausdrücke und die überwallenden Gefühle, deren Wiedergabe er sich seinem Naturell gemäss angelegen sein liess, durch besonders kühne Bewegungen kundzugeben. Schon im Cristo Giudice haben wir ihn Bewegung in den beiden posaunenden Engeln darstellen sehen, das erwähnte Beispiel war jedoch eine schwache Vorahnung des mächtigen Tones, der hiernach über alle anderen hinausklingt, soweit wir Melozzos Kunst verfolgen können. Melozzo schliesst sich in diesem Werk der Strömung in der Wiedergabe der Bewegung an, die von Donatello ausgehend die Kunst der Paolo Uccello, Piero dei Franceschi, Andrea Mantegna, Pollajuoli, Verrocchio und Botticelli durchbraust, und er wird zu einem Hauptvertreter dieser Strömung. Seinem romagnolisch schweren Naturell entsprechend bringt er es in der Schilderung der Bewegung nicht zu der Eleganz, die seinen florentinischen Zeitgenossen eigen ist, aber er übertrifft sie an Umfang und Leidenschaft der Empfindung. Seine Personen gehen unbekümmert um alles Äussere ganz in ihren Empfindungen auf, und die seelischen Bewegungen der kraftvollen Gestalten können sich in seinen Schilderungen zu dionysischer Begeisterung erheben.

Die Gefühle, die Melozzo im Ausdruck der auf Erden gebliebenen Apostel sich hat wiederspiegeln lassen, sind naturgemäss

Sehnsucht und Glaube. Der alte Apostel der Sala Capitulare zu S. Pietro schaut ernst und vertrauensvoll empor, wie es sich für einen Alten schickt, der geliebte Jünger Johannes blickt entsprechend seinem milden Charakter flehend nach oben, aber die anderen beiden Jünger mittleren Alters haben ihre Gefühle des Sehnens und der Überraschung kräftiger zum Ausdruck gebracht. Alle sind gesunde, wuchtige Leute, man findet bei ihnen nichts Sentimentales, nichts mittelalterlich Mystisches; sie sind harmonisch in ihren Gefühlsäusserungen wie die antiken Heiden.

Ein anderer Gefühlskreis herrscht unter den musizierenden und singenden Engel, die ihren auffahrenden Herrn im Siegeszug zur Höhe geleiten. Mit wunderbarer Poesie hat Melozzo alle Äusserungen und Wirkungen der Musik in seinen Engeln verfolgt. Wir sehen in ihren Blicken Ernst, Unschuld, Andacht, Glauben und himmlischen Jubel, der sich in dem mänadenartig emporschwebenden Engel zu heidnischer, zügelloser Ekstase steigern kann — ein Gemälde, in dem wir eine Seite der Antike verkörpert finden dürfen. Mit aufgelösten Haaren, den Körper wie ein Bogenstrang nach hinten gebogen, die Zimbel schlagend, sich in seinem Jubel ganz vergessend, erhebt sich dieser mächtige, in schönes Violett gekleidete Seraph himmelwärts. Einen ganz anderen zarten, vertrauensvollen Ausdruck, den eines unschuldigen Kindes, das seinem eigenen Spiele lauscht, hat jener blonde, violinespielende Engel, der mit ausgebreiteten Flügeln aufwärts schwebt. Seine jüngere Schwester, die in der rechten Hand einen kleinen Triangelstab hält, ist ein liebliches Kind mit schimmerndem Teint und reinem Blick. Wie in eine Welt der Träume versunken, halb seinem Mandolinenspiel lauschend, halb auf die Menschen da unten hinabschauend erscheint uns das junge Mädchen, das das Instrument auf seine Knie gelegt hat und am Rande seiner Wolke steht. Fast neugierig blickt uns ein blau und weiss gekleideter, mandolinespielender Engel an, dessen Haar die Stirn bis an die Lider bedeckt. Zugleich singend, seinem Violaspiel lauschend und zum Himmel aufblickend ist jener in ein dunkelgrünes, rotärmeliges Gewand gekleideter Engel dargestellt, der seinen Kopf nach links geneigt hält. Der arme

holde Engel, dessen Busen eine grosse Mandoline ganz ausfüllt, hat durch die Zerstörung des Freskos viel von der Farbe seines schönen Gesichts verloren. Den alleredelsten, in verwunderndes Beten versunkenen Ausdruck hat der eine kleine Handtrommel schlagende Engel, der in seliger Wonne emporschwebt.

Mitten in das heitere, sorglose Leben der Engelkinder führen uns wieder zwei längliche Genrebilder in der Sala Capitulare zu S. Pietro. In beiden sehen wir drei kleine Engel, zwei auf die Erde hinabschauend, der dritte in die Wolken emporblickend.

Da haben wir eine Schar zugleich himmlischer und irdischer Wesen vor uns. Himmlisch durch den reinen Ausdruck ihrer Augen, den verklärten Schimmer ihrer Gesichter, die Vollkommenheit ihrer Schönheit, irdisch durch ihre der Welt der Menschen entlehnten kraftvollen, lebensprühenden Körper, ihre für himmlische Wesen zu schweren Gewänder. Hier lernen wir Melozzos Gottheitsideal kennen, das dasselbe ist wie das der Antike. Wie die alten griechischen Heiden stellte sich auch Melozzo die Bewohner des Himmels als schöne, kraftvolle Wesen vor. Dieses Ideal ist bei ihm völlig selbständig und nicht ohne eifrige antike Studien erreicht — man erinnere sich der „Mänade“ und des violinespielenden Engels (Abb. 30 u. 29). Nur mit Mühe erkennen wir dahinter Piero dei Franceschis Frauentypus, gewisse florentinische Eindrücke — Fra Angelico und Filippo Lippi — und einige Übereinstimmungen mit Andrea Mantegna, Übereinstimmungen, die sich hauptsächlich daraus erklären, dass beide Künstler viel von dem antiken Sarkophagrelief gelernt haben.

Florentinischen Einfluss dürfen wir vielleicht in den bauschigen Kleidern der Engel finden — man erinnere sich besonders des Verrocchio und seines Nachfolgers Fiorenzo di Lorenzo in Umbrien. Das Streben nach malerischer Grossartigkeit der Gewandung beweist am besten, wie der Stil des Meisters breiter geworden ist.

Eine Seite der Kunst Melozzos scheint auch gesteigert zu sein: das Suchen nach perspektivischen Wirkungen. Hier sehen wir Melozzo an die schwierigsten Verkürzungsprobleme herantreten, und besonders liebt er es seine Gestalten in Stellungen zu bringen, in denen sie von den Fusssohlen her gesehen erscheinen (Di-sotto-

in-zu Malerei). Wir haben schon bemerkt, wie die Verkürzung der Hauptperson Christus wegen der heutigen schlechten Anbringung des Freskos wenig gelungen erscheint. Die Stellungen der kleinen Engel sind dagegen durchaus geglückt, sie sind bald mit den Füssen, bald mit dem Kopf nach dem Betrachter zu, bald in den verschiedensten schrägen Stellungen, immer mit sicheren und biegsamen Linien hingestellt. Auch mehrere grosse Engeln haben den Oberkörper nach hinten geworfen gehabt, und ihre Füsse sind gegen den Betrachter gerichtet gewesen — nicht, wie gewöhnlich, nach hinten gebogen. Wie der Maler die Zeichnung solcher schwierigen Stellungen bewältigt hat und wie die weiten Gewänder unten angeordnet gewesen sind, ist uns heute nicht ganz klar.

Schon früh hatte die Malerei Dinge behandelt, die sich über dem Betrachter befanden, wie z. B. obere Teile eines Gebäudes oder andererseits auch in die Luft verlegte Szenen, wie den gen Himmel fahrenden Heiland, auf Wolken sitzende Profeten u. a. m. Früher als in der Zeichnung des menschlichen Körpers entwickelte sich die Di-sotto-in-su-Perspektive bei den Gebäuden. Schon in Gemälden Giottos sind die oberhalb des Auges liegenden Gebäudeteile so gezeichnet, als ob sie von unten gesehen wären. Seiner Gebäudeperspektive liegt jedoch mehr die natürliche Beobachtung als die völlig mathematisch genaue Konstruktion zugrunde, die erst in den Werken Brunelleschis und seiner Nachfolger erreicht wurde. Die über dem Betrachter befindlichen Menschen und Szenen wurden noch einige Zeit danach so gemalt, als wären sie von vorn gesehen, trotzdem an dem umgebenden Gebäude die Di-sotto-in-su-Perspektive angestrebt ist. So verhält es sich z. B. mit Masaccios Dreieinigkeit in S. Maria Novella zu Florenz. Hier beobachten wir jedoch schon z. B. in der Zeichnung der Gesichter einige Anzeichen der Auffassung, dass in einer Szene, die von unten betrachtet gedacht ist, auch die Menschen, nicht nur die Architektur, in der Di-sotto-in-su-Perspektive darzustellen sind.[1] Das Verhältnis des

[1] Masaccio hat nach Vasari ein verloren gegangenes Bild des h. Paulus gemalt, das di sotto in su gemacht war. Vasari sagt dabei: (Di-sotto-in-su-Malerei) una difficoltà facilitata in tutto da lui . . .

von unten Betrachtenden zu dem angenommenen Ort des Geschehens oder Aufenthalts berücksichtigt Donatello in seinen Reliefbildern ganz speziell. Beispielsweise finden wir in der Himmelfahrt Johannis in der S. Lorenzokirche zu Florenz an dem Gebäude eine kräftige Di-sotto-in-su-Perspektive. In den Gemälden der Nachfolger Donatellos begegnen uns mehrere Versuche dasselbe Problem zu behandeln. Verkürzung der Gesichter und Körper wird in diesem Kreise besonders geübt. Sogar schon früher hatte man die Gesichter der Abwechslung halber in verschiedenen Stellungen dargestellt, und namentlich die Engelsköpfe finden wir auch in früherer Zeit oft schon gleichsam von unten betrachtet wiedergegeben, jetzt aber wird die verkürzte Stellung des Gesichts bei den Künstlern der Zeit besonders beliebt. Bei Paolo Uccello — S. Maria Novella, Florenz —, Andrea Castagno — Annunziata, Florenz —, Domenico Veneziano — Santa Croce, Florenz —, Piero dei Franceschi — Modellfiguren des Traktats über die Perspektive — und Mantegna finden wir Gestalten, die wie Statuen etwas über dem Betrachter dargestellt sind, sodass z. B. die Kinne besonders deutlich hervortreten. Im Kreise der Schule von Padua schreitet die Entwicklung auf diesem Gebiet weiter voran. In der Cappella Ovetari sind oben in die Wölbung in kreisrunde Öffnungen vier Kirchenväter gemalt, aber trotzdem in der Architektur eine starke Di-sotto-in-su-Perspektive liegt, lässt sich deren Wirkung in den Personen nicht beobachten. Dagegen ist diese Perspektive in Mantegnas Fresko „Der h. Jakobus wird zur Hinrichtung geführt“ dort angebracht, wo sie naturgemäss nicht hingehört, in die auf dem Erdboden sich abspielende Szene. Diese Anbringungsart erregte die allgemeine Bewunderung der Zeitgenossen. Indes wurde die Komposition selbst dadurch deutlich beeinträchtigt, da wir die hintersten Personen in Mantegnas Fresko kaum sehen. Ausserdem treten die Füsse der Gestalten unnötig dominierend hervor. Vielleicht verlegt Mantegna aus diesem Grunde den Verschwindungspunkt in seinen beiden folgenden Christophorushistorien nicht mehr unter die Bildfläche. Doch sehen wir z. B. aus der Pietà in der Brera, wie er die Gestalten immer noch in Verkürzung, mit den Füssen nach dem Betrachter,

darstellen will. In dem vor 1474 gemalten Deckenbild in der Sala dei Sposi sind ebenfalls mehrere Engel wiederzufinden, deren Füsse in derselben Weise dem Betrachter zugekehrt sind.

Bei Melozzo war die Di-sotto-in-su-Malerei eine künstlerische Leidenschaft. Leider können wir Melozzos Entwicklung in dieser Hinsicht nicht ganz strikt verfolgen, wie wir auch die Zwischenglieder von Mantegnas Fresko in der Cappella Ovetari und dem Deckenbild in der Sala dei Sposi vermissen. Wir müssen annehmen, dass sich Melozzo nach und nach zu der Sicherheit erhoben hat, mit der wir ihn in SS. Apostoli selbst die schwierigsten Aufgaben lösen sehen. Schon in der Architektur des Evangelisten Markus haben wir ihn auf dem Gebiete der Di-sotto-in-su-Perspektive die ersten Versuche machen sehen, in denen er auf derselben Stufe wie der Maler der Kirchenväter der Cappella Ovetari zu Padua steht. Von dort bis zu dem Fresko in SS. Apostoli ist es jedoch ein sehr weiter Weg. Die Folgerichtigkeit, mit der die Di-sutto-in-su-Komposition hier verwirklicht ist zu einer Zeit, wo bei Mantegna selbst die Begebenheit in den meisten Tafelbildern und zwar namentlich in der Himmelfahrt Christi in den Uffizien direkt von vorn gesehen dargestellt ist — nur die Gesichter der Apostel hat Mantegna in Verkürzung —, beweist für uns, dass sich Melozzo da Forlì eindringlicher als jeder andere mit diesem Gedanken beschäftigt hat. Ja vielleicht verfolgt er ihn mitunter sogar zu eifrig — wir können sicher sein, dass seine Engel mit den dem Betrachter zugekehrten Füssen bisweilen steif ausgesehen und vielleicht unästhetisch gewirkt haben. Aus rein ästhetischen Gründen haben die florentinischen Künstler der Zeit ihre Engel damals in freien Stellungen gemalt, meistens mit dem Oberkörper nach vorn und mit fein rückwärts gebogenen Füssen. Sie haben natürlicherweise Abwechslung in den Stellungen und daher mitunter notwendige Verkürzungen gehabt, doch ist das Bestreben die Bewohner der Lüfte in Verkürzung mit den Füssen nach dem Betrachter darzustellen, nicht zu beobachten.

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Melozzo das Di-sotto-in-su-System von Mantegna übernommen, der es früher als Melozzo in Deckenmalereien angewendet hat. Der eigentliche Lehrer Meloz-

zos, Piero dei Franceschi, hat in seinem Perspektive-Traktat nur Architekturteile, Kassetten einer Kuppel usw. in Untensicht gezeigt, auch hat er einige Köpfe in Verkürzung dargestellt. Melozzo hat erstmals die Di-sotto-in-su-Perspektive in umfassenden Wandmalereien benutzt, in denen in die Luft verlegte Szenen dargestellt sind. Dadurch ist er das eigentliche Vorbild auf diesem Gebiet geworden, ein Lehrer Rafaels und Correggios.

Der Einfluss Piero dei Franceshis offenbart sich in dem Apsisfresko von SS. Apostoli hauptsächlich in der Farbengebung, die hoch vollendet ist. Indes erkennen wir leicht, wie sehr die Restaurationen die ursprüngliche Feinheit des Kolorit vermindert haben. Melchiorri erzählt auch,[1] dass der Maler Chiari das Quirinalfresko nicht nur restauriert, sondern willkürlich neu gemalt habe, wobei er die weissen Kleider des Heilands in dunkle verwandelte und so die Farbenharmonie zerstörte, die der Autor hier gewollt hatte. Und trotzdem müssen wir gerade vor dem Fragment des Quirinals ausrufen: Was für ein Farbenkünstler ist doch Melozzo gewesen! Allerdings kein unbewusst Schönes schaffendes koloristisches Genie, wohl aber ein seiner Mittel und seines Strebens sich voll bewusster Maler, der wie der moderne Künstler die Werte vorher wägt und die verschiedenen Nuancen einer grossen Gesamtwirkung dienstbar macht. Es war ein grossartiger koloristischer Gedanke den Hintergrund zu bevölkern mit einer Schar rötlicher, bronzener draller Engelchen mit hellgelbem Haar, bunt hellgrünen, -blauen, -braunen, -roten Flügeln, und gegen diese farbensatte, lebende, wogende Mauer eine grosse einheitliche Fläche zu stellen, den in einen weissen Mantel und ein hellviolettes Hemd gekleideten Heiland, dessen dunkles kastanienbraunes Haar den Blick unwillkürlich auf jene stillen, etwas schwermütigen Augen lenkt. Durchaus bewusst sind in den Gewändern der Engel die Zusammenstellungen der harmonischen Nuancen und komplementären Farben Blau und Gelb, Rot und Grün usw., durchaus bewusst ist der kraftvollen, emporstürmenden Mänade ein hoher Farbenton, ein leuchtendes

[1] A. a. O., p. 128.

hellviolettes Gewand gegeben, das in dem klaren Sonnenschein zu strahlen und zu schimmern scheint. Die allergrösste Sorgfalt ist jedoch auf das Hautkolorit verwandt. Nach der Art des echten Lichtmalers hat Melozzo den Gesichtern einen hellen, rosigen Glanz gegeben, der so hervorgebracht ist, dass auf die grünliche Grundfarbe glänzende Farben in kleinen Tüpfeln aufgesetzt sind wie bei den modernen Impressionisten. Die grossen Farbenflächen sind durch das Weiss der Ärmelfalten, durch Stickereien an den Kragen und das Gold der Glorien belebt worden. Ganz spezifische glückliche Proben von Melozzos hellem Kolorit sind die beiden Genrebilder geworden, in denen wir je drei Engeln vereint finden. Der blaue Himmel, die weissen Wolken, die roten und grünlichen Flügel, die gelblichen Kinderkörper sind ein Farbengedicht geworden, dessengleichen wir nur selten in der Kunst des Quattrocento wiederfinden. Wir verstehen wohl, weshalb die Menschen der Zeit in dem Fresko von SS. Apostoli ihre eigenen Gefühle zum Ausdruck gebracht sahen, weshalb sie unseren Maler eine Ehre für ganz Italien nannten.

Einige zerstörte Arbeiten Melozzos in Rom.

Wir haben schon oben von den Freskenresten Melozzos in dem zweiten Gemach der Floreria gesprochen, auch haben wir weiter das Gemälde studiert, das sich ursprünglich an der Hinterwand der öffentlichen Bibliothek Sixtus' IV. befand. Die Arbeiten Melozzos in den päpstlichen Bibliotheken sind jedoch hiermit nicht erschöpft, sondern er hat auch in den anderen, heute verfallenen oder neugebauten Räumen gemalt. Schon die Erzählung Cobellis „fe' la libraria del papa Sisto" lässt dies vermuten, und die uns erhaltenen Rechnungen Platinas bestätigen es.

Im Jahre 1480—81 finden wir unseren Meister mit Antoniazzo Romano bei der Ausschmückung der Bibliotheca secreta Sixtus' IV. Nachdem die in der heutigen Floreria gelegene Bibliothek allgemein zugänglich gemacht war, war die Gründung des geheimen Archivs, der Bibliotheca secreta, notwendig geworden. Zu derselben Zeit, wo das Platinafresko fertig wird, werden in diesem Raum Einrichtungsarbeiten erledigt.[1] Nach den Rechnungen Platinas waren diese sehr reich — der Raum war gewiss geeignet den privaten Gästen einen besonderen Eindruck zu bieten. Er war unten mit Holztäfelung verkleidet, und die Schreine für die Bücher waren aus Nussbaum oder Zedernholz. Hier dürften die schönen goldenen, silbernen und seidenen Codices, hier die Werke Virgils und die astronomischen Instrumente, wovon Albertini spricht, gewesen sein, hier

[1] Müntz, Les arts à la cour des papes. III. p. 118.

ein hohes Hauptfenster, das Hermannus Theutonicus von Venedig nach den Rechnungen Platinas persönlich herbeischaffte.

Von der Beschaffenheit der Wandgemälde wissen wir nichts. Die wichtigsten Stellen aus den Rechnungen, die sich auf Melozzo und Antoniazzo beziehen, sind folgende:

Habuere Melotius et Antonatius pictores pro pictura facta in bibliotheca secreta et in illa additione quam nuper fecit d. n. ducatos decem die XXX junii 1480.

Habuit magister Antonatius per un arma de legno intagliata per mettere nel sopracelo della libraria secreta ducati doa die XVI augusti 1480.

Item emi ex auro et azuro pro pictura de doa arme l'una in la libraria secreta, l'altra nela gorita (?) fatta, e per le finestre de la libraria grande ducati IIII e Carlni VIII, die VII septembris 1480.

X apr. 1481: nil amplius restant habere.

Wie wir bemerken, ist hier nur von dekorativen Gemälden und Intaglio-Arbeiten die Rede. Die Meister erhalten auch einmal Bezahlung „pro factura vel pictura finestrorum et armorum". Solche Aufträge zeigen nur, dass Kunst und Handwerk in diesen Zeiten nicht so scharf getrennte Gebiete waren wie heutzutage. Wie wir schon gesehen haben, erscheint Antoniazzo häufig als Unternehmer solcher Arbeit. Melozzo und Antoniazzo erhielten diesmal etwa achtzig bis neunzig Dukaten für ihre Arbeiten.

Die Maler haben im Juni 1480 nach einer Rechnung auch in einem anderen Raum „in illa additione quam nuper fecit d(ominus) n(oster)" gearbeitet[1]. Wo dieses Nebengemach gelegen war, wissen wir nicht; auch haben wir keine Notizen über den Inhalt der Gemälde Melozzos und Antoniazzos. Aus den Rechnungen Platinas wird die Einrichtung dieses neuen Raumes nicht recht deutlich, wir sehen nur, dass alles sehr bald ausgeführt wurde. Diese Bibliothek war die vierte des Papstes; die früheren waren die Bibliotheca latina, die B. graeca und die B. secreta. So sind wir zu

[1] Von dieser Bibliothek spricht Platina am 19. Juli: „Bibliotheca addita a S:mo d. nostro."

der Vierzahl gekommen, von der Brandolini in seinem Epigramm spricht: quattuor unus habes.

*

Dass Melozzo in Rom auch andere Fresken gemalt hat, darüber hat Giulio Mancini, der Leibarzt Urbans VIII. († 1629) ein paar Notizen bewahrt. In seinem Kunsttraktat Viaggio per Roma per veder le pitture che in essa si ritrovano [1] findet sich folgender interessanter Ausspruch:

Melozzo . . . fu bonissimo prospettivo, non solo come dava quel'età, che escedeva in simil artificio, ma in eccesso soprò i suoi coetani, che in vero fu eminentissimo, come si vede nella libreria et in SS. Apostoli mà in particolare in S. Maria Nuova in Campo Vaccino nella Capella prima à mano destra si vede gran prospettive ancorche picciole e gran scurci condotte ogni cosa con grande diligenza ed arte. In Forli sua patria e per la Romagna vi sono molte cose delle sue . . . [2]

Hier vermeldet also Mancini, der die perspektivische Kunst Melozzos sehr rühmt, dass unser Künstler in S. Maria Nuova Gemälde mit schönster Perspektive, wenn auch in kleinen Verhältnissen, mit grossartigen Verkürzungen geschaffen hat. Wir haben keinen Grund diese Notiz Mancinis zu bezweifeln, in der alle Attribute *schön, perspektivisch, grossartige Verkürzungen* auf Melozzo hinweisen. Wir vermissen nur eine nähere Beschreibung der Fresken in dieser Titelkirche Francesco Gonzagas, aber man kann annehmen, dass Melozzo in einer Madonnenkirche passende Stellen aus dem Leben Marias ausgewählt hat, um seine perspektivischen Kenntnisse zu zeigen. Ich denke an ein solches Thema wie Die Auferstehung Mariä oder Die Krönung Mariä, wo sich Gelegenheit zu der Di-sutto-in-su-Malerei eröffnet. Vielleicht war in der Kapelle etwas derartiges gemalt, vielleicht auch nicht — wir können darüber nichts Sicheres sagen, weil die Kirche vollständig im Barockstil

[1] Cod. Capp. Vat. 231 p. 98; Cod. Barberinus XLVIII p. 83.

[2] Vgl. Theodor Schreiber, Festschrift für Anton Springer, Leipzig 1885, p. 103 und Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, München 1901, p. 76.

umgebaut und von den Fresken Melozzos nichts mehr vorhanden ist; auch der Name der Kirche ist in S. Francesco Romano verwandelt worden.

*

Giulio Mancini haben wir es auch zu verdanken, dass wir eine Notiz über Fresken Melozzos in S. Maria in Trastevere besitzen. In seiner Beschreibung dieser Kirche erzählt Mancini:

„I musaici accanto la porta della Sacrestia portati da quel tempio antico di Palaestina con quell' altare sopra la sacrestia mano di . . . secretario del Cardinal Polo sottostõ (sic!) ivi, et *una cappella vicina mano del Melozzo* . . .“

Mit Hilfe der Erzählung Mancinis können wir die Kapelle ausfindig machen, in der die Fresken Melozzos ursprünglich waren. Über der Eingangstür der Kapelle befindet sich noch die Stiftungsinschrift: „Ste. Nardinus Card. Mediol. Sacrarium hoc a fundamentis erexit atque ornavit MCCCCLXXXIIII.“ [1] Nach Mancini ist es klar, dass Melozzo da Forlì die Ausschmückung besorgt hat. Wenn wir uns erinnern, dass Stefano Nardini, der Kardinal von Milano, aus Forlì stammte, also ein Landsmann Melozzos war, so halten wir es für natürlich, dass er Melozzo als Dekorateur herangezogen hat. Leider ist das kleine Heiligtum ganz übertüncht worden; nur ein Lorbeerkranz, der das Wappen der Nardini umrahmt, ist noch erhalten.

Ein wichtiges Resultat ergibt sich aus der Zusammenstellung der Aussage Mancinis mit der Stiftungsinschrift: wir erfahren dadurch etwas über das Leben Melozzos in der Zeit, wo die Toskaner und Umbrier die Sixtinische Kapelle verzierten. Immer hat es Aufmerksamkeit erregt, weshalb Melozzo, der doch von den Roveres mit so glorreichen Aufträgen bedacht worden, nicht an den malerischen Arbeiten der päpstlichen Palastkapelle teilgenommen hat. Aus welchem Grunde war er nicht dabei? Ist die Gunst Sixtus' umgeschlagen und verstand er nicht, dass sein früherer Meister der Bibliothek als Künstler viel höher stand als alle seine späteren

[1] Forcella II, p. 343 und Steinmann, a. a. O., p. 77.

Maler? Oder hat irgendeine Missstimmung das Verhältnis der beiden Männer getrübt?

Wenn wir bedenken, dass Sixtus vor allen Gemälden in seiner Palastkapelle die mittelmässigen Fresken Cosimo Rossellis rühmte, müssen wir das erstere annehmen. [1]

---

[1] Schmarsow (a. a. O., p. 207—214) hat ohne Grund angenommen, dass Melozzo in der Sixtinischen Kapelle einige Apostelbilder gemalt hat, von denen seines Erachtens noch architektonische Umrahmungen erhalten sind. Auch hat er gemeint, dass Melozzo das Altargemälde Die Auferstehung Mariä, das vor Michelangelo weichen musste, gemalt hat, weil die Erzählung des Sigismondo de Conti von diesem Bild: *Imago Virginis Mariae in coelum assumptae tanta arte depicta, ut se humo attollere et in aethera tendere videretur* nach seiner Ansicht auf Di-sotto-in-su-Malerei zielt. Eine Zeichnung von irgendeinem umbrischen Meister in der Albertina, die nach dem Altargemälde der Sixtinischen Kapelle gemacht ist, zeigt, dass das Fresko nicht di sotto in su gemalt war. Die Komposition, die Personen weisen auf Perugino hin, dem Vasari das Altarfresko zugeschrieben hat. Ferner hat Schmarsow geglaubt, dass Melozzo in seinen letzten römischen Zeiten in den vatikanischen Stanzen gemalt habe (a. a. O., p. 229—228). Von seinen angeblichen Deckengemälden sind seines Erachtens noch einige Spuren erhalten, so z. B. in der Camera della Segnatura das Deckenfresko, wo in einer illusionistischen Öffnung Engelkinder spielen, und von den anderen Deckenfresken in der Stanza dell' Incendio und Stanza dell' Eliodoro die malerische Architektur, einige Akanthus- und Eichenblattkränze, Kassetten usw. Es würde zu weit führen alles aufzuzählen, was Schmarsow an Arbeiten Melozzos hier zerstört glaubt. Doch sind dies alles nur schöne Bilder der Phantasie; ich wenigstens habe keine Spuren von den Fresken Melozzos gefunden. Das Deckenbild der Camera della Segnatura, das auch in dem Cicerone von Burckhardt-Bode dem Melozzo zugeschrieben wird, ist eine Arbeit Sodomas — man erinnere sich nur der Fresken Sodomas in S. Domenico zu Siena. Die malerische Architektur aller Decken entstammt den Zeiten Julius' II. — das beweisen schon die gemalten Monogramme des Papstes Julius!

Melozzo hat Schmarsow auch die Gemälde zugeschrieben, die die *Wände* der Stanzen vor der Ankunft Rafaels und seiner Genossen zierten. Nach Vasari waren dort früher mehrere Heldengestalten gemalt, von welchen Rafael vor der Zerstörung einige Kopien anfertigen liess, die anfangs dem Giulio Romano, dann dem Paolo Giovio zufielen. Von einigen dieser Kopien finden wir im Werke Paolo Giovios Elogia Virorum bellica vir-

tute illustrium schlechte Holzschnitte, und mit Hilfe dieser hat Schmarsow zu beweisen versucht, dass Melozzo und nicht Piero dei Franceschi und Bramantino, wie Vasari erzählt, der Maler gewesen ist, dessen Fresken zerstört waren. Wir können uns natürlich die Sache so vorstellen, wenn es uns interessiert; aber diese schlechten, kleinen Holzschnitte kann man nicht als stilistische Zeugen anwenden, weil der Charakter der Originale in solchen Abbildungen ganz entstellt ist.

Die letzten zehn Jahre Melozzo da Forlìs (1484—1494).

Wie schon erzählt, kehrte Melozzo im August 1484 in seine Heimatstadt zurück „per visitare la sua brigada", um seine Verwandten zu besuchen. Im September kam auch der Graf Girolamo Riario, der Herr von Forlì, aus Rom, als der neue Papst gewählt war und der Erdboden der Hauptstadt ihm unter den Füssen zu heiss zu werden begann. Die verwickelte politische Situation und die Hand Lodovico Moros, des Verwandten Catarinas, schützten ihn in Forlì, und bald war er dort ebenso tätig wie früher. Nachdem die schönen Träume von den grossen Staaten verduftet waren, konnte er in der Phantasie seine beiden Städte in die zwei ersehnten Reiche verwandeln. So erschien Girolamo Riario alsbald wie ein grosser König, war freigebig, liberal, liebenswürdig gegen seine wenigen Untertanen. Diesmal wollte er ein bewunderter Herrscher werden, wollte die Gunst durch allerlei gute Taten erwerben, wollte seine Städte schön und modern gestalten, lud die geistreichsten Städter zu Hofe, wo sie die stolzen Trabantenscharen des Grafen und sein glänzendes Leben bewundern konnten. Imola und Forlì haben ihm wirklich manches zu verdanken, so z. B. liess er die elenden Lehmhütten der Bewohner niederreissen und neue stattliche Häuser errichten, die Strassen pflastern, neue Kirchen und Klöster bauen. Aber dabei sorgte er vielleicht zu viel für seine eigene Sicherheit. Er baute in beiden Städten feste Zwingburgen für die künftigen schlimmen Tage.

Wie das Verhältnis Melozzos zu Girolamo Riario nach dem Jahre 1484 beschaffen war, können wir nicht sicher sagen. Wir müssen jedoch annehmen, dass er noch einige Zeit am Hofe Girolamos gewesen ist, weil gerade in Forlì die einzige im Dienst Girolamo Riarios ausgeführte Arbeit erhalten ist, nämlich der Pestapepe. Die Glanzzeit des Grafen war indes nicht von langer Dauer, denn binnen kurzem waren die aus Rom mitgebrachten Schätze erschöpft, und durch die Gewährung der Steuerfreiheit hatte sich der Graf der Möglichkeit neue Mittel zu gewinnen beraubt. Er hatte sich in ein Labyrinth verstrickt, aus dem er sich nur gewaltsam

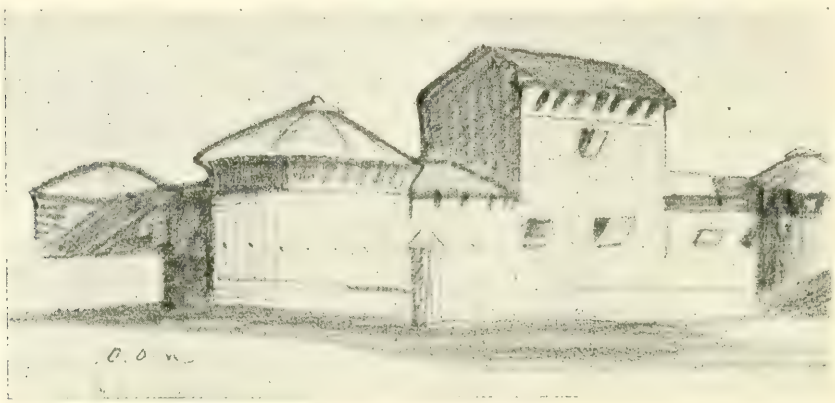


Abb. 31. ROCCA DI GIROLAMO RIARIO. FORLÌ.

einen Weg bahnen konnte. Girolamo Riario war an solche Taten gewöhnt; im Jahre 1485 brach er sein Wort in Dingen der Steuerfreiheit, zwang die Städter wider ihren Willen Geld herauszugeben, presste es ihnen ab, als sie nicht bezahlen wollten. Aber die schlimmen Bürger, die die letzten Jahre ohne Zahlungen davongekommen waren, verliessen bald ihren Herrn, als sie keinen pekuniären Gewinn mehr von ihm hatten. Es entstanden Verschwörungen gegen ihn — besonders Lorenzo di Medici unterstützte diese Unternehmungen — und am Hofe herrschte eine stetige Unsicherheit. Wir können uns auch Melozzo nach 1485 nicht am Hofe Girolamos denken.

Die Regierung Girolamos nahm im April 1488 ein entsetzliches Ende. Er wurde von dem Hauptmann seiner Leibwache erdolcht,

seinen Leichnam warf man auf den Marktplatz hinab, wo das Volk den Toten noch misshandelte.

Aus dieser Zeit haben wir einige Notizen über die Mutter Melozzos, Domina Jacoba. Im Januar 1487 macht sie — infirma corpore — ihr Testament, das uns zugleich mit den häuslichen Angelegenheiten Melozzos vertraut macht. Schon einmal früher, im August 1474, während einer Krankheit hat die Mutter ihr erstes Testament aufgesetzt[1], in dem sie in der Kirche Santa Trinità begraben zu werden verlangt, einige unbedeutende Geschenke an die Kirchen macht und den Sohn Francesco zu ihrem Erben einsetzt. Ihren beiden anderen Kinder gibt sie auch etwas, der Tochter „Malgarita" das Recht während des Witwensitzes oder in der Not in ihrem Hause zu wohnen, dem Melozzo libras quinque bononienses. An diese letzte Schenkung schliesst sich eine witzige Bemerkung: iubens ipsum esse tantum et contentum de predictis et nil aliud posse vel debere de bonis et hereditate sua — die Mutter ist also durch manche Ansprüche Melozzos beschwert geworden. Die Verhältnisse führen jedoch nachher manche Wandlung herbei. Der Uhrmacher Francesco starb im Jahre 1477, und Negusante zog wahrscheinlich von Forlì weg. Melozzo selbst gewann Geld und Ruhm, und es scheint, dass er das Eigentum der Familie vermehrt hat, da es im Testament vom Jahre 1487 offenbar viel grösser ist. Die Mutter verordnet hier als Exekutor des Testamentes Giovanni Burnaldo und ihren Neffen Pasio. Dem vorgenannten doniert sie ihr Haus — positam in contrata tumbarum Sancti Blaxii intus — von dem in den Dokumenten so viel gesprochen ist; doch behält sie ihrem Sohn Melozzo und ihrer Tochter Margarita das Recht vor in der Not und während des Witwensitzes dort zu wohnen. Die verschiedenen Kirchen erhalten ansehnliche Donationen, bald 50, bald 25, bald 10 libras bononienses, aber in einem später entstandenen Kodizill bereut die Mutter diese allzu grossen Schenkungen und zieht 15 libras bononienses ab[2]; sie macht allerdings den Zusatz, dass die Kirchen ihre Anteile erst nach dem Tode

[1] Bullettino della Societa fra gli amici dell'arte, Forlì 1895, p. 158.

[2] Rassegna bibliografica dell'arte italiana, Forlì 1898, fasc. I.

Melozzos bekommen sollen. Ihrer Tochter testamentiert die Mutter als Mitgift 150 libras bononieses — sie musste also noch die vielerwähnte Mitgift bezahlen — und 20 libras bononienses den Kindern. Dem anderen Exekutor Giovanni spricht sie 250 libras bononienses zu. Nach einigen Vorschriften über die Verteilung der Hausgeräte macht sie Melozzo zu ihrem Haupterben.

Ob Melozzo in diesen Zeiten in Forlì gewesen, geht aus den Dokumenten nicht hervor. Die letzten Jahre seines Lebens verlaufen in stetiger Wanderschaft wie in den 60er Jahren; der Unterschied liegt nur darin, dass wir nun einige Orte bestimmen können, wo er sich aufgehalten hat.[1]

Vom 9. Mai 1489 befindet sich im Archiv zu Forlì ein Dokument, aus dem hervorgeht, dass sich Melozzo um diese Zeit in Rom aufgehalten hat. Von dort hat er an seinen Vormund Gio-

[1] Schmarsow (a. a. O., p. 389) hat angenommen, dass Melozzo zwischen 1486 und 90 mit Borgognone in der Certosa di Pavia gearbeitet hat (Calzini, Memorie su M. Melozzo vermutet 1492). Die ursprünglichen Malereien der Certosa gelten als Arbeiten des Ambrogio da Fossano, genannt Borgognone, der ein Altarbild mit seinem Namen und der Jahreszahl 1490 bezeichnet hat. Diesen Maler hat Schmarsow in nahe persönliche Abhängigkeit von Melozzo gesetzt, er nimmt eine Lehrzeit bei Melozzo um 1474 zu Urbino an, wo Borgognone auch Justus von Gent und Bramante kennen gelernt habe. Mit seinem früheren Schüler hat Melozzo dann seines Erachtens in der Certosa gemalt; dort hat er einige Spuren seines Pinsels gefunden. Dem Melozzo hat er das ganze Dekorationssystem zugeschrieben, in der Apsis des Querschiffs oben zwei stehende Engel, in den Lunetten die Heiligen und Apostel, welche aus den illusionistischen Rundfenstern herausschen, die illusionistischen Deckenmalereien in den meisten Kapellen, besonders in der fünften Kapelle mit dem thronenden S. Syrus auf dem Altar, usw. Obgleich ich der Ansicht bin, dass Borgognone und sein Bruder Bernardino die Maler der certosa sind, muss ich doch zugeben, dass in ihrer klassisch-römischen malerischen Architektur, in den kassettierten Bögen, in den Blumenvasenornamenten und illusionistisch gemalten Öffnungen der Decke viel mit dem Dekorationssystem der Schule Melozzos Gemeinsames ist. Auch einige Personenbilder, besonders die vier Heiligenpaare in der Apsis des Querschiffs beweisen den Einfluss Melozzos, den wir in der Kunst eines anderen Norditalieners, Bartolommeo Suardis, wiederfinden.

vanni Burnaldo einen Brief gesandt, worin er einen Teil seines Eigentums zu verkaufen befiehlt. Der Meister Burnaldo verkauft vier Poderi. [1]

Dies ist der erste von den traurigen Verkäufen, die in den folgenden Jahren fortgesetzt werden. Wir müssen als Ursache derselben eine wirtschaftliche Kalamität annehmen, was unseren Meister aber in solche Verlegenheit gebracht hat, können wir nicht recht verstehen. Ob er kränklich geworden, sodass er mit seiner Kunst seinen Unterhalt nicht verdienen konnte, ob er aus der „Mode" gekommen, ob er durch den Tod Girolamo Riarios zu leiden gehabt hat — alle diese Fragen sind unnütz, wir finden keine Antwort darauf. Tatsache ist nur, dass wir Melozzo wieder in der ewigen Stadt finden. Hier trat er jedoch nicht mehr mit derselben Sicherheit wie früher auf, war nicht mehr der Günstling der Zeit. Die strenge Periode der Roveres war in der Kunst wie in der Politik vorbei, und eine leichtere, unruhigere war an ihre Stelle getreten. Es ist sehr charakteristisch, dass die Favoriten der römischen Welt um diese Zeit der mittelmässige Pinturicchio und der unruhige Filippino Lippi waren.

Wieder verstreichen einige Jahren ohne Nachrichten von unserem Maler. Seine zwei letzten Jahre können wir jedoch mit leidlicher Sicherheit schildern. — Anfang 1493 treffen wir Melozzo in Ancona; er malt dort die Decke einer „caminata nova" im Palast der Anziani. Vom 14. Februar ist das erste ihn betreffende Dokument im Archiv von Ancona. [2]

„A M.° Melozzo da Forlì pentore ducati quaranta tre d'oro et b. 58 moneta li quali sono per parte de suo manifatura de inorare et pengire li travicielli et altre penture in la caminata nova del palazzo, como appare per bolletta de ragionaria. Vale a moneta ducati 81."

Eine zweite Summe wurde am 3. Mai bezahlt:

„A M.° Melozzo da Forlì ducati diciotto s. 46 moneta, como appare per bolletta de ragionaria."

---

[1] Arch. notar. di Forlì, Atti di Giacomo Moratini, Vol. 215, fol. 29.

[2] Bullettino fra gli amici dell'arte, Forlì 1895, p. 35

Von diesen Deckenmalereien ist nichts erhalten. — Am 20. Mai reist Melozzo wieder nach seiner Heimatstadt zurück. Er lässt zwei Kisten bei einem Antonio Carlocti und andere Sachen bei einem Gianfrancesco di Piero di Stefano in Verwahrung. Vom vorhergehenden Tag ist das folgende Dokument:

„Anno 1493. Die XVIIII mai. In duana et depositaria Comunis Anc. presentibus domino Antonio de Angelis et Francisco Ant. Marchetti testibus etc. Magister Miloctius consignavit duos forserios plenos Antonio Carlocti que sunt in domo Antoni prefati, ut ipse Antonius confessus est, et consignavit omnia bona descripta in presenti folio Francisco Petri Stephani Gratioli de Anc. que bona sint dom. Franciscus confessus est penes se. De quibus omnibus bonis voluit dictus Magister Miloctius fieri (inventarium?) voluntate dicti Ant. Carlocti, cum sit ipse M.r Miloctius discessurus Forlivium."

Das Inventar, wovon hier gesprochen wird, ist auch bewahrt. Da es uns sehr genau mit dem Eigentum Melozzos bekannt macht und wichtige Aufschlüsse über seine Arbeitsmethode gibt, lassen wir hier eine Abschrift davon folgen:

„A dì 20 magio 1493. *Io Gian Francesco de Piero de Stefano* remango in governo de la chasa mastro Melozo siemi cho uno suo garzone de li suoi chiamatto Chamerino, e ne la dita chasa ci è:

In prima uno letto de piuma chon uno paro de lenzoli e una chovertta biancha e uno sopracielo e uno guancialetto.

Item uno mattarazo de lana e uno paro de lenzoli.

Item una charpita morescha e ttre ttavole da miniare e una grande da desiniare.

Item 3 prette de porfido una pichola e una grande e una mezana.

Item uno ttrapetto.

Item 2 chasete de lu cipreso.

Item 3 sedie schiavenesche.

Item una chredenza cho uno brozino e uno bacino e 4 chandelieri et doi lozierne de ottone e diecie ttaze de Druda (Deruta) et 2 piattoletti e doi bochaletti e 11 inchastare (?) adoperate e uno refreschatore de ttera et doi fondeli di stanio.

Item una credenza sopra l'aquarola cho 7 schodelle e 5 schodellini e 11 piatti e ttre ttondi de ttera.

Item doi padele una de fero e una de ramo staniatto.

Item uno chaldaro grande da bochata e uno chaldarozo.

Item doi galette una granda e una mezana.

Item uno paro de capofochi grandi.

Item uno ttrepié e una gratichola e uno schaldaletto . . . da focho.

Item uno forziero a la franciese co pani vechi e fodere vechi e altre cose.

Item uno chapelinaro cho cierti vasetti de le manie e altre chosete.

Item una portiera a verdura.

Item uno banchale a liste.

Item una scatola ttonda chon sei pani de biacha ttra sani e rotti.

Item una chasetta da ttenere cholori dattri (?) de verde.

Item uno chartone de nostra Dona e uno san Bastiano e 22 pezi de carta deseniatta tteste e altre chose.

Item uno schatolone cho cierti relievi de cera.

Item 4 quadri da depinire.

Item uno ttolaro da depienire per Andrea de Pier Giovanni ed esendo (?) lui sattisfato de la chasa.

Item una ttela regata a la morescha.

Item 24 pezi di relievi de gieso tra babini e tteste.

Item uno mortaleto d'alabastro e una botte votta de somme 10.“ [1].

Hier erfahren wir also, dass Melozzo einige Genossen gehabt, von denen einer mit Namen Chamerino bekannt ist. Von den Werkzeugen des Malers erregen unsere Aufmerksamkeit 3 Tafeln für die Miniaturmalerei, woraus man den Schluss ziehen kann, dass Melozzo auch auf diesem Gebiet ein Meister gewesen ist. Unter den anderen Sachen, die Hausgeräte, die Betten, die Farben ausgenommen, sind zu bemerken zwei Kartons, welche die Madonna und S. Sebastianus und 22 andere Zeichnungen, welche Köpfe und „andere Dinge“ darstellen. Besonders beachtenswert sind die im Inventar erwähnten aus Wachs gefertigten Reliefe und andere Reliefe aus Gips, die Kinder und Köpfe darstellen. Wir müssen uns denken, dass sie Melozzo als Modelle benutzt hat, wie Piero dei Franceschi nach Vasari Tonmodelle und Mantegna antike Skulpturen.

Am 28. Februar 1494 treffen wir unseren Meister wieder in Forlì, wo er sich aller Wahrscheinlichkeit nach seit der Ankunft aus Ancona aufgehalten hat. Am erwähnten Tag und am 18. Sep-

[1] Bullettino fra gli amici dell'arte, Forlì 1895, p. 35—37.

tember verkauft er wiederum zwei Poderi. Als er das zweite verkauft, bescheinigt er, dass er seinem Käufer vier Florini schuldig bleibt. Er verspricht sie bei der nächsten Ernte zu bezahlen. Als Zeuge erscheint im ersten Schuldbrief der Architekt Pace, der viele Kapellen in Forlì gebaut hat und ein guter Freund der Familie degli Ambrosi gewesen ist.[1]

Sein Versprechen konnte Melozzo nicht erfüllen. Schon am 8. November 1494 starb unser Maler, wahrscheinlich in seinem Haus in contrata sancti Antonii. Sein Freund, der Maler und Chronikenschreiber Leone Cobelli hat mit besonderer Überschrift in seiner Chronik verzeichnet:

> Como morì Melocio da Forliuio.
> In questi dì medesime, adì 8 de nouenbre morì uno illustro peretissimo dipinctori, docto in prospettiua, chiamato Milocio de li Anbrosi da Forliuio.

Es scheint, als habe der Verfasser etwas mehr sagen wollen, aber diese Absicht wurde nicht ausgeführt. Er hat nur die einfache, erschütternde Botschaft des Todes verkündigt.

* * *

Gefallen war der Mann in seinem besten Alter, erst sechsundfünfzig Jahre alt. Wir Menschen eines viel späteren Jahrhunderts, die wir nichts von den grossen Faktoren seines Lebens, von seinen Freuden und Leiden wissen — blosse Jahreszahlen, trockene Dokumente, einige unbedeutende Anekdoten nur — können nicht abschätzen, ob es für ihn eine Befriedigung gewesen ist aus der Welt befreit zu werden oder ob der Abschied schmerzlich für ihn war. Nur durch seine Kunst erfahren wir etwas über sein Seelenleben, wir ahnen bald kräftige, rauschende, gewaltige Passionen, bald das idealistisch glückliche naive Gefühl, bald den sehnsüchtigen, vertrauensvollen Glauben, bald einen naturalistichen Gesichtskreis, aber

[1] Bullettino fra gli amici dell'arte, Forlì 1895, p. 34 und 37.

mit Hilfe dieser ästhetischen Werte kann man keine sicheren Schlüsse auf sein Privatleben ziehen.

Wenn wir das Leben unseres Malers nur als künstlerisches Wirken beurteilen, können wir es glücklich nennen. Dies Leben war erfüllt gewesen von ernstem Streben. Dadurch waren auch grosse Schritte in der Kunst getan, wie Giovanni Santi sagt. Unter den Hunderten italienischer Maler der Renaissance ist Melozzo einer von den wenigen gewesen, die vor allen andern in Frage kommen, wenn die Kunst nach hohen Massstäben beurteilt wird. Melozzo da Forlì hatte an den edlen Kämpfen der italienischen Renaissancekunst teilgenommen, hatte das frische Leben eines Bahnbrechers genossen, er war auch in einer glücklichen Stunde gestorben, bevor das, wofür er gekämpft, verlassen worden war. Mit dem neuen Jahrhundert kam ein neuer Geist in die italienische Kunst, der nichts mehr von dem alten wissen wollte, und unglücklich waren die Männer, die als Schatten aus dahingeschwundenen Zeiten das Neue sehen mussten. Unserem Maler war dieses Schicksal erspart, das z. B. seinem Schüler Marco Palmezzano beschieden war.

Melozzo ward in der Kirche St. Trinità zu Forlì begraben, wo auch seine Mutter ihre Ruhestätte hatte. Noch im 17. Jahrhundert war dort sein einfacher Grabstein bewahrt, dessen Inschrift uns Giorgio Viviani Marchesi überliefert hat. Unter dem Wappen des Künstlers, das er von Girolamo Riario erhalten hatte, einem aufrecht stehenden Löwen mit dem Sonnenzeichen darüber, las man die halbzerstörten Worte:

D. S.
Melocij Foroliviensis
Pictoris Eximii ossa
Vixit a . . . . lvi. m. v.
ob. an . . . . . .

Melozzos Arbeiten in Forlì.

Die einzige Probe von den Gemälden, die Melozzo degli Ambrosi im Dienst Girolamo Riarios geschaffen hat, ist der sog. Pestapepe, das Bild eines gewürzstossenden Mannes, das heute in der Pinacoteca Comunale in Forlì aufbewahrt wird. Ursprünglich war das Fresko an die Wand des Hauses des Hofspezereilieferanten Girolamo Riarios als eine Art Firmenbild gemalt, und auf seinen beiden Seiten befanden sich die Wappen der Familien Riario und Sforza. Die Fassade des Hauses war ausserdem, wie Lanzi schreibt [1], mit den reichsten Arabesken geziert. Im Lauf der Jahrhunderte war das Gemälde dank den Regengüssen und der schlechten Pflege arg verdorben und wäre natürlicherweise vollständig verloren gegangen, wenn man nicht im vorigen Jahrhunderte darauf gekommen wäre es von der Wand abzulösen. Allmählich erkannte man auch den künstlerischen Wert des Werkes, und das Fresko gelangte wieder zu Ehren, wurde merklich restauriert, sodass z. B. das Kolorit heute von dem ursprünglichen ganz verschieden sein dürfte. Trotz den mit der Zeit erfolgten Beschädigungen sind die sicheren Formen des Werkes noch verhältnismässig gut erhalten. Alle Freunde Melozzos können glücklich sein, dass der arme Pestapepe auch in solchem Zustand vor dem Untergang bewahrt und aus Wind und Regen in den hellen Saal der Pinacoteca zu Forlì — wenn auch nicht an dessen Ehrenplatz — gelangt ist. Obwohl durch das mancherlei Missgeschick in den Jahrhunderten die früher kraftvoll gebräun-

[1] Lanzi, Storia Pittorica, V, p. 36. Pisa 1816.

Abb. 32. Pestapepe. Melozzo da Forlì.
Pinacoteca comunale.

ten Wangen verblasst, die Haare ergraut sind, hie und da ein Zahn aus dem Munde gefallen ist, das Kinn eine klaffende Narbe erhalten und der gelbe Kittel eine unbestimmte Färbung angenommen hat, hat der alte Gesell seine gute Laune doch nicht verloren. Er zerreibt seinen Pfeffer immer noch gleich sorglos, lacht vielleicht über einen eben ausgesprochenen saftigen Witz ebenso herzlich wie vor mehr als vierhundert Jahren.

Diesem Freskofragment ist viel zu wenig Beachtung geschenkt worden[2], obwohl es zu den charakteristischsten Hervorbringungen Melozzos gehört und neue Seiten in seinem Künstlernaturell aufdeckt. Vielleicht ist an dieser Gleichgültigkeit auch der Umstand in hohem Masse schuld, dass man sich des Freskos als eines Firmenschildes, also ursprünglich eines wenig geachteten Werkes erinnerte. Dieser Grund sollte indes seinen Wert als Kunstwerk nicht herabsetzen. Wir müssen bedenken, dass in der Renaissancezeit grosse Meister anscheinend sogar sehr geringwertige Aufgaben übernahmen, sie mit derselben Sorgfalt wie ihre bedeutendsten Arbeiten ausführten und so den geringen Gegenstand adelten.

So verhält es sich auch hier. Um eine illusionistische Wirkung hervorzubringen, hat Melozzo den Mann vor eine Art Fensteröffnung gestellt, wie Andrea del Castagno seine Helden der Villa Pandolfini, wie es andere Donatellisten manchmal getan haben. Der Betrachter ist unten stehend gedacht, und dementsprechend verhält sich die Perspektive der Pfosten. Von dem ursprünglich vermutlich blauen, jetzt aber schwarzen Hintergrund hebt sich die Gestalt eines stämmigen Mannes ab, der die beiden Hände erhoben hat, um einen mit ihnen ergriffenen Stössel nach unten in ein Gewürzgefäss zu stossen. Er steht mit gespreizten Beinen da, eine jähe Bewegung durchzuckt den Körper, die Rocksäume führen eine momentane Schwingung aus, wie bei dem gen Himmel fahrenden Christus der herabfallende Mantel. Die Bewegung, die Melozzo so hervorragend in dem Fresko in SS. Apostoli geschildert hat, hat auch hier den Maler vor allem interessiert. Wir sehen,

[2] Scanelli ist der erste, der es erwähnt.

wie sich Melozzo in der Wiedergabe der Bewegung ganz zur Lebendigkeit des impressionistischen Malers erhoben hat. In dem Fresko in SS. Apostoli hat er die Freiheit, mit der die Engel in der Luft schweben, betont, obwohl dieselbe nicht immer ganz gelungen ist, hier hat er eine seinem eigenen Künstlertemperament besser liegende Aufgabe gefunden: die Schilderung der jähen Schroffheit und Eckigkeit in der Bewegung eines klobigen Arbeiters.

Und nicht nur dies scheint den Künstler gefesselt zu haben. Unser Maler, den wir in dem vorhergehenden Werk als Verfechter idealistischer Schönheit kennen lernten, erweist sich hier als naturalistischer Künstler ganz in modernem Sinn. Mehr als mancher andere hat es Melozzo verstanden die Blicke seiner Engel mit Schönheit zu erfüllen, aber er lässt sich darum nicht verleiten aus einem Gewürz zerstossenden Mann einen idealen Jüngling zu machen. Er sucht vor allem die dem Charakter des jeweiligen Gegenstandes gemässe Darstellungsart. Hier ist die naturalistische Auffassung die natürlichste, und darum hat Melozzo aus dem Gewürzreiber einen hässlichen, groben Kerl gemacht, dessen Gesicht mit Warzen besät, dessen Ohren gross wie die eines Esels und dessen Hände wie die Tatzen eines Bären sind.

Alles dies ist mit hoher technischer Fertigkeit wiedergegeben. Die Zeichnung fliesst hier schmiegsamer als je zuvor bei Melozzo, sie ist naturalistisch genau und eindringlich, aber gemäss dem Geiste des Quattrocento zugleich stilisierend. Am meisten erinnert das Werk in dieser Hinsicht an den segnenden Christus von SS. Apostoli, aber technisch ist der Pestapepe geschickter ausgeführt. Bei den geschmeidigen und zugleich stahlharten Zügen des Gesichtes muss man an einen Donatellisten wie Mantegna denken — man vergleiche nur seine Kaisermedaillons an der Decke der Camera degli Sposi — und auch motivisch können wir in Mantegnas Fresko Martyrium des h. Jakobus Analogien finden: der vulgäre Henker, der den Knüttel hinter sich hochhebt in der Absicht den Märtyrer zu schlagen. Merkwürdig ist auch, dass der Pestapepe das einzige Werk Melozzos ist, das stark an Ansuino da Forlì, Melozzos Landsmann, erinnert. Im Pestapepe finden wir dieselbe Starrheit des

Typus, dasselbe schmale Kinn und dieselben sehnigen Hände wie bei den Kriegern Ansuinos. Das beweist nur, dass Melozzo nach all den fremden Einflüssen, die er absorbiert hat, immer mehr der Verkünder seines heimischen romagnolischen Geistes wird, eines Geistes, der in Ansuino da Forlì eine seiner ersten Erscheinungsformen gefunden hatte.

*

Es ist uns jedoch nicht vergönnt Melozzo da Forlis künstlerische Entwicklung noch weiter zu verfolgen. Schon der vielleicht nächste Schritt, aus dem wir entnehmen könnten, in welcher Richtung seine Entwicklung verlaufen ist, ist verweht. Francesco Scanelli berichtet in seinem 1657 erschienenen Buch Il Microcosmo della Pittura über die grossartig ausgemalte Kuppel der Kapuzinermönche in Forlì. Er gibt Melozzo da Forlì als ihren Autor an und sagt, die Gemälde hätten die hervorragendste Probe seines Könnens gegeben. Die Kuppel war nach Scanelli niedrig, aber — a forza di ben posseduto artificio — habe Melozzo mit grosser Kunst mit Hilfe von perspektivischen Gemälden eine solche Illusion hervorgezaubert, dass die an die Decke gemalten Profeten, Putten mit Büchern, musikalischen Instrumente und sonstige Verzierungen in den Augen des Betrachters gleichsam aus dem Hintergrund hervorgetreten und lebendig geworden seien. Aber 1651 beschlossen die guten einfältigen Fratres ihre Kirche zu erweitern, und da mussten Melozzos Gemälde einem Neubau Platz machen. Die einzige Probe von Melozzo da Forlis Kuppelgemälden, von der etwas überliefert ist, wurde also der Nachwelt geraubt.

[1] Cesena 1657, p. 122: in tal Cuppola similmente, benchè fabbricata con volto ottuso, havria proportionalmente scoperto le stesse, ed anco piu fine perfettioni (als in SS. Apostoli); mentre in questa si ritrovano Profeti, putti con libri, instrumenti musicali, ed altri ornamenti convenevoli all'inventiune, e luogo talmente adequati, che porgendo a gli spettatori continuo l'inganno, si dimonstravano più tosto rilevati, e veri in sito retto, e sfondato, che artificiati in luogo convesso.

Schon früh pflegte man die Decken der Kirchen so auszumalen, dass sie wie von Öffnungen durchbrochen gedacht waren, durch die man den Himmel erblicken konnte. Gewöhnlich wurden die Rippen des Kreuzgewölbes, die die Illusion zerstört hätten, wenn die Decke als Himmel gedacht gewesen wäre, als Rahmen wiedergegeben, und diese wurden mit Kosmatmosaik- oder Pflanzenornamenten bemalt. Auf die zwischenliegenden platten Deckenfelder des Gewölbes konnte dann frei der Himmel gemalt werden, der natürlich blau dargestellt wurde. Zur Verstärkung der illusionistischen Wirkung wurden an den Himmel ausserdem Wolken gemalt, auf denen Kirchenlehrer, gewöhnlich die vier Evangelisten, sassen oder standen; der Körper war ohne Verkürzung gegen den Betrachter gerichtet. In dieser Art begegnet uns das Deckenmalereisystem bei Fra Angelico, Benozzo Gozzoli — in Montefalco und S. Gimignano —, in dieser Art ferner bei der Squarcioneschen Schule in der Chiesa degli Eremitani zu Padua. So hat sich das System jedoch nicht lange erhalten. Was gerade die Entwicklung der Kuppeldeckenmalerei betrifft, wurde sie äusserlich schon durch die Entwicklung der Kuppelarchitektur gefördert. Bei der glatten Rundkuppel brauchte man keinerlei kreuzweise verlaufende Ornamentgürtel zur Verdeckung der Gewölberippen zu malen, da solche nicht vorhanden waren, sondern die ganze Spitze der Kuppel hatte den Himmel darzustellen. Als sich die kritische, materielle Auffassung entwickelte, begann man sich vorzustellen, dass die in der Luft schwebenden Wesen, um nicht herabzustürzen, die Füsse gegen den Boden gerichtet haben müssten; daher begann man sie in perspektivischen Verkürzungen darzustellen. Noch weiter ging man, als man die traditionellen Profeten an den Rand der illusionistischen Kuppelarchitektur brachte und nur die Engel in der Luft schweben liess.

Den entscheidenden Anstoss gab der Entwicklung der Kuppelmalerei und der Ausbildung des Stoffkreises, den die Kuppelmalerei lange behandelte, das von Andrea Mantegna herrührende Deckenbild der Camera degli Sposi, welches vor 1474 vollendet wurde. Dort sehen wir oben in die Mitte eine illusionistische zylindrische

Öffnung gemalt, durch die sich der blaue Himmel auftut. Längs den Rändern des Zylinders klettern Putten auf und ab, die in kühnen Verkürzungen wiedergegeben sind, und oben hinter dem Rand des Zylinders hervor lugen Köpfe lachender Menschen, erscheinen ein Vogel und ein Gefäss von unten gesehen. Wir wissen nicht, ob Mantegna seine Erfindung speziell auf die Kuppel einer Kirche angewandt hat, im Jahre 1489–90, also in der Zeit, wo sich Melozzo in Rom aufhielt, hatte er wenigstens in dem vatikanischen Belvedere die Kuppelmalereien ausgeführt.[1] Im Tambour, der kleinen mit gemaltem Gitterwerk verzierten Kuppel des quadratischen Raumes sah man fünfzehn Fruchtkränze tragende Putten — wahrscheinlich in der perspektivischen Verkürzung wie in der Camera degli Sposi. An den vier Lünetten waren vier Evangelisten gemalt; das Wappen Innozenz' VIII. schmückte die Decke. Vier Rundfensterchen gliederten die vier Arkadenfelder über dem Gebälk, und hier waren die acht Tugenden dargestellt.

Die Erzählung von den zerstörten Fresken Melozzos in S. Giovanni Battista erinnert einigermassen an die Beschreibung von den Fresken Mantegnas im vatikanischen Belvedere.

Es ist jedoch unmöglich mit Hilfe dieser Erzählungen zu erschliessen, ob und in welchem Mass sich Melozzo in seinem Kuppelmalereisystem an Mantegna angeschlossen hat. Ein Kuppelgemälde seines Nachfolgers in der Madonnenkapelle der Klosterkirche S. Francesco in Subiaco beweist den sicheren Einfluss Mantegnas. An die Kappen eines gotischen Gewölbes sind der sitzende, di sotto in su gesehene Heiland und ebenso die vier Evangelisten gemalt, über ihnen aber tut sich eine gemalte Rundöffnung auf, durch die Putten hereinschauen. Aus den anderen Kuppelmalereien der Schüler lernen wir einige Hauptideen des melozzianischen Kuppelmalereisystems kennen. In der Cappella del Tesoro zu Loreto sind die traditionellen Profeten an den Rand des illusionistischen Kuppelgesimses von unten nach oben gesehen placiert wie bei Palmezzano in der ersten Kapelle rechts in der Kirche SS. Biagio e Girolamo

[1] Vgl. Steinmann, Rom in der Renaissance, p. 91.

zu Forlì. Diese Art die Profeten an der Basis der Kuppel sitzend anzubringen scheint ein Grundgedanke der Schule Melozzos gewesen zu sein, nach Scanelli könnte sich die Sache im Chore der Kapuzinerkirche so verhalten. — Ein zweiter gemeinsamer Zug in diesem System ist die reiche, römisch-klassische gemalte Architektur der Kuppel. Bei Palmezzano in der ersten rechten Kapelle der Kirche SS. Biagio e Girolamo in Forlì erscheinen als Verzierung der Kuppel nach der Art des Pantheons perspektivisch gezeichnete Kassetten, und in Loreto ziehen sich um die auf die Gewölbekappen gemalten Öffnungen trapezförmige Rahmen, die in klassisch-römischem Stil mit architektonischen Ornamentsmotiven und Kandelaberornamenten reich geziert sind. Natürlich sind jenachdem, ob die Spitze der Kuppel illusionistisch durchbrochen dargestellt oder ob Öffnungen auf die Gewölbekappen gemalt waren, die naturgemäss zu der Kuppelmalerei gehörenden schwebenden Putten, welche Melozzo in der Art Mantegnas di sotto in su gesehen wiedergab, auf verschiedene Weise placiert. In Loreto sehen wir grosse Engel durch die Öffnungen der Kuppelkappen hereinschweben, und oben über ihnen befindet sich ein Kreis von kleinen Engelsköpfen, in der ersten rechten Kapelle von SS. Biagio e Girolamo sind wiederum die Öffnungen an die Basis der Kuppel gemalt, und dort sehen wir Putten mit Schrifttafeln in der Hand stehen.

Was insbesondere die zerstörten Kuppelgemälde des Chores von S. Giovanni Battista in Forlì anbelangt, scheinen sie zunächst als Vorbild für Palmezzanos letzterwähnte Deckenmalereien gedient zu haben, und an der Hand dieser und des Berichts Scanellis können wir uns im Geist die zerstörten Gemälde Melozzos rekonstruieren.

*

Scanelli erzählt noch von einem, vermutlich von Melozzo gemalten Altarbild in der Kirche S. Trinità zu Forlì. Dieses Bild schmückte die Kapelle der Familie Bezzi und stellte S. Petrus und Paulus dar. Die prachtvollen Stellungen der Heiligen und die gute Perspektive des Hintergrunds erregten sogar noch zu seiner Zeit Aufsehen. Auch dieses Gemälde Melozzos ist verloren gegangen.

Der fremde Einfluss in der Kunst Melozzos und deren Eigenart.

Bei der Schilderung von Melozzo degli Amgrosis Jugend erwähnten wir bereits den etwas älteren Zeitgenossen unseres Malers, Ansuino da Forlì, den Lanzi[1] und nach ihm fast alle Autoren, die sich mit Melozzos Leben beschäftigt haben, für dessen ersten Lehrer gehalten haben. Wir bemerkten auch, dass bei Ansuino dieselben Einflüsse wiederzufinden sind wie bei seinem grossen Nachfolger, Züge, die auf Piero dei Franceschi zurückgehen, und andere, die aus der Paduaner Schule des Squarcione ihre Erklärung erhalten. Ebenso haben wir es als wahrscheinlich betrachtet, dass der junge Melozzo Ansuino gekannt hat, von dem er vielleicht über die perspektivischen Bestrebungen der Paduaner Schule hörte und der ihn den grossen umbrischen Maler Piero dei Franceschi schon von ferne bewundern lehrte. Die erhaltenen Werke des Ansuino da Forlì erlauben uns jedoch nicht den Schluss, dass er Melozzo degli Ambrosis Lehrer gewesen sei. Schon die Künstlercharaktere der beiden Männer sind verschieden. Melozzo fehlt Ansuinos Ungelenkigkeit und starre Steifheit und ebenso dessen hoch gespanntes Streben nach charakteristischem Ausdruck. Er ist in seiner Behandlungsweise von Anfang an freier und malerischer. Die Übereinstimmungen, die zwischen beiden in der Farbengebung, in der Zeichnung und den Typen zu beobachten sind, rühren daher, dass beide Anregungen von denselben Seiten empfangen haben — Ansuino nur einige Zeit früher als Melozzo — und dass beide demselben Boden entwachsen sind. Die gemeinschaftliche romagnolische Heimat hat

[1] Vgl. Storia Pittorica italiana, a. a. O., p. 398.

ihnen die Monumentalität der Gestalten vermacht, der wir später auch bei Palmezzano besonders während seiner letzten Periode begegnen. Die grossen, steifen Hände, die in die Höhe gezogenen Nasenlöcher und einige andere Details, die beiden forlivesischen Meistern gemeinsam sind, stellen nur Sondermerkmale der forlivesischen Schule dar, und brauchen nicht darauf zu beruhen, dass Melozzo Ansuinos Schüler gewesen wäre. Auf alle Fälle ist es wahrscheinlich, dass Ansuino einer der allertypischsten forlivesischen Meister seiner Zeit gewesen ist, und wenn Melozzo nicht direkt von Ansuino in die Malerei eingeführt worden, hat er von irgendeinem anderen Meister seiner Vaterstadt ähnliche Anweisungen erhalten, wie sie Ansuino hat geben können, nämlich Nachklänge der Kunst Piero dei Franceschis, Mitteilungen über die Bestrebungen der Squarcioneschen Schule, ausserdem Anregungen durch die alte umbrische Kunst. So tritt uns Melozzo degli Ambrosi in seinen ersten Gemälden in der Kirche S. Marco entgegen, die den Evangelisten und den Papst Markus darstellen.

Zu jener Zeit war der Einfluss Piero dei Franceschis auf Melozzo noch gering. Er wächst jedoch immer mehr an, sodass die Annunziazione und Cristo Giudice schon eine kräftige Beeinflussung durch Piero verraten, während sie zugleich infolge des längeren Aufenthalts in Umbrien eine gewisse umbrische Stimmung zeigen. Wir müssen annehmen, dass Melozzo auf seinen Reisen mit diesem gelehrtesten Maler seiner Zeit bekannt geworden ist, und zwar hat er wahrscheinlich einige Zeit mit ihm gearbeitet. Pieros Einfluss auf Melozzo ist so fühlbar, dass er schon zu Zeiten Scanellis erkannt wurde und dass alte Autoren wie Luca Pacioli [1], Leonardo Pesarese [2] und Sabba da Castiglione [3] Piero und

[1] Divina proporzione, Cap. 57, p. 18.

[2] Specchio delle Lapidi, Venedig 1516, p. 48: nam in pictura arte quis praestantior Petro Burghensi Mellozzoque Ferrariensi (Foroliviensi?) . . .

[3] Ricordi, 1549 (Venedig 1560, p. 58): (adornano la casa) con le opere di P. del Borgo o di Melozzo da Forlì, le quali forse per le lor perspettive et secreti dell'arte sono a gli intenti più grati vaghe agli occhi di coloro che meno intendono.

Melozzo nebeneinander erwähnen[1], namentlich in der Kunst der Perspektive.

An vielen Punkten tritt der Einfluss Piero dei Franceschis bei Melozzo zutage. Bei der Besprechung der einzelnen Werke Melozzos haben wir schon mehrfach darauf aufmerksam gemacht, wie seine Typen an diejenigen Pieros denken lassen, wie z. B. seine Madonna an die Damen der Königin von Saba in S. Francesco zu Arezzo erinnert, wie wir die Prototype einiger seiner Engel in den soeben erwähnten Fresken, in Pieros Tafelbild in der Brera, in der Londoner Natività wiederfinden, wie seine würdevollen männlichen Gestalten Kinder desselben Geistes sind wie die pieroschen. Piero dei Franceschis Technik hat sich Melozzo zu eigen gemacht. Wie Piero pflegte auch Melozzo die Lichter und Schatten in feinen Punkten auf die Untermalung aufzusetzen. Diese technische Spezialität finden wir schon in den Markusbildern, und mustern wir Melozzos Ausführungsweise weiter durch, so bemerken wir, dass dieselbe Art der Kolorierung sogar in den späteren Freskogemälden fortlebt. Von Piero ererbt ist die klare, durchleuchtende Farbengebung der melozzianischen Fresken, und sogar die Bevorzugung einiger speziellen Farbentöne, wie der modernen violetten und schönen grauen Farben und der herrlichen rosigen Nuancen in den Gesichtern, ist durchaus pierosk. Die Nähe Piero dei Franceschis, dieses durch Fra Angelico, Domenico Veneziano, Paolo Uccello und niederländische Maler beeinflussten Meisters, hat Melozzo vor allem angeregt sich mit den Fragen zu beschäftigen, deren Lösung die auf dem höchsten Niveau der Zeit stehenden Künstler nachgingen. Von Piero dei Franceschi hat es gelernt Melozzo die besonderen Lichterscheinungen darzustellen — man erinnere sich des Christo Giudice — von ihm hat er mächtige Eindrücke in seiner Perspektive, in seiner Raumdarstellung erhalten, soviel man aus dem Platinafresko schliessen kann. Dort behandelt Melozzo dieselben perspektivischen Probleme wie Piero dei Franceschi in seinen Gemälden, in seinem Traktat über die Perspektive.[2]

[1] Schon Lanzi sagt von Melozzo: Alcuni lo fanno scolare di Piero della Francesca, a. a. O., p. 398.

[2] Dass Melozzo, wie Piero, als Verfasser einer Lehre der Perspektive

Dass Melozzo da Forlì nie völlig Pieros Schildträger geworden ist, erklärt sich daraus, dass er ein ganz anders gearteter Charakter, auf anderer italienischer Erde geboren und ein selbständiger Künstler war. Piero dei Franceschi, dieser mathematisch, optisch geschulte, forschende Künstler war ungeachtet seines Naturalismus ein grosser Mystiker. Wie Masaccio verachtet er jedoch alle Sentimentalität, die Darstellung der subjektiven seelischen Bewegungen ist ihm fremd, seine Menschen sind verschlossen, mürrisch, byzantinisch; er hat einen zurückhaltenden Zug in seiner Kunst. In seinen ersten Werken, noch in seinem Platinafresko hat Melozzo dieselbe Gewichtigkeit und Schwere des Gebarens, dieselbe etruskische Verschlossenheit. Sein eigenes Naturell strebt jedoch immer gebieterischer zum Licht, es scheint, dass Melozzo ein freierer, leidenschaftlicherer, lebhafterer Charakter ist als Piero. Dies sieht man am besten aus der Darstellung der Bewegung bei Piero dei Franceschi und Melozzo — man vergleiche die Kampfszenen in Arezzo und Christo Giudice miteinander. Es mangelt Piero an dem elektrischen Strom in der Bewegung, seine Gestalten scheinen wie aus der Welt der ewigen Gedanken eines Eremiten in das Kriegsgetümmel gezogen, sie verfallen in Grübelei, wenn sie das Schwert erheben sollten. Melozzos Menschen sind dagegen Kinder der sichtbaren Welt, sie bewegen sich sicher und heiter. Niemals versinkt Melozzo in die dunklen Gedanken seines Meisters, in seine Mysterien. Er schaut die Welt mit gesundem, offenem Blick an wie ein Künstler der Antike. Von den Bestrebungen seines Meisters nimmt er demgemäss mehr die äusseren, mathematischen Seiten als die inneren, mystischen Eigenschaften. Er hat nicht Pieros Feinfühligkeit für den schimmernden Duft der Farben, er übernimmt von ihm die Kunst Lichter und Schatten richtig zu verteilen, aber um seine Gestalten fehlt die die Züge erweichende Luft. Aus Pieros Lichtmalerei hat sich

aufgetreten ist, bezeugt Cesare Cesariano (Di Lucio Vitruuio Pollione de Architectura . . . commentati . . . Como 1521, fol. X: Similiter da molti altri che hano piu diligentemente per longa experientia operati in pictura: como li uolumi appareno de alcuni nostri moderni. Como e stato Pietro dal Borgo Sancto Sepulcro & Melozo et Francisco magagnole Mutinense . . .

Melozzo hauptsächlich nur die Klarheit der Farben und die Harmonie der Töne angeeignet. Wissenschaftlicher als sein Lehrer studiert und reiht er die verschiedenen Farbenkombinationen, z. B. Grün und Rot, Blau und Gelb, Violett und Orange, nebeneinander — aber während Piero gleichsam zufällig aus seiner Dichterseele schöne, träumerische, weisse Nuancen mitten in sein naturalistisches Gemälde zaubert, erscheint Melozzo mehr als ein glänzender Farbenposeur.

Auch in formeller Hinsicht sind die beiden Künstler voneinander geschieden. Piero dei Franceschi modelliert seine Gestalten plastisch, er beherrscht die Anatomie. Er löst die Körper jedoch nicht aus dem Medium der Luft, hat man richtig bemerkt. Melozzo dagegen liebt scharfe, energische Umrisse, flinke Formen, entsprechend seinem lebhafteren, kräftigeren Künstlernaturell. Seine Gestalten erinnern in ihrer statuarischen Wirkung, in ihrer plastischen Spannkraft an die des Andrea Mantegna, seines zweiten Vorbildes. Er ist jedoch ein viel naturfrischerer, lebhafterer malerischer Charakter als der abstrakte, trockene mantuanische Reliefmaler. Seine Menschen sind nicht in die klassische Tracht gekleidete strenge, magere Asketen wie diejenigen Mantegnas, sondern würdevolle, blühende, auserwählte Individuen wie die Menschen der Antike. In seiner Technik herrscht nicht eine gespannte, peinlich gewissenhafte Stimmung, eine wissenschaftliche Reflektion, wie bei dem Mantuaner, sondern eine freischaffende Kraft. Besonders gut lernt man den Unterschied zwischen diesen Künstlern in der Gewandbehandlung kennen. Melozzo hat seinem blühenden Künstlernaturell gemäss breite, malerische Falten, der Mantuaner dagegen brüchige, knitterige Draperie. Nur in Christi Mantel und in Melozzos eigenartigen, parallel laufenden Falten können wir dem Mantegna verwandte Züge finden. Auch in der Di-sotto-in-su-Malerei erkennt man den Unterschied zwischen diesen Künstlernaturellen. Mantegna, der dies System entwickelt hat, hat noch etwas Steifes, Schematisches, Theoretisches; Melozzo erst hat der gewonnenen Erkentnis seines Vorbildes einen freieren Lauf gegeben. Konsequenter und umfangreicher als sein Vorläufer hat er die Di-sotto-in-su-Perspektive auf die

Zeichnung des menschlichen Körpers angewandt, und so ist er der am weitesten fortgeschrittene Meister des Quattrocento auf diesem Gebiete geworden. [1]

Es ist eine verwickelte Frage das Verhältnis Melozzos zu den florentinischen Vorbildern und Zeitgenossen zu bestimmen. Der Forlivese hat in seinen Aposteln dieselbe Würde und Monumentalität wie Masaccio, aber einen direkten Einfluss dieses Meisters können wir nicht annehmen. In Rom ist Melozzo mit den Werken des unschuldigen Fra Angelico in Berührung gekommen, und von dieser Seite hat er einige Einflüsse erhalten, wie die Kleider seiner Heiligen in S. Marco, im Pantheon, die gelben Haare der Engel und ihre Flügel, wie ferner die architektonische Komposition des Platinafreskos zeigt. Fra Angelico hat ohne Zweifel einen starken Einfluss auf Melozzos Lehrer Piero dei Franceschi ausgeübt und ihn auf die Darstellung von Lichtproblemen geführt, es ist nicht zu verwundern, dass auch der Schüler in seinen ersten Zeiten einiges romantische Beiwerk von ihm entlehnt hat. Die Verschiedenheit der beiden Künstlernaturelle lässt jedoch den Einfluss mehr oberflächlich erscheinen, wie man am besten aus den Fresken Angelicos in der Nikolauskapelle und aus dem Platinafresko sehen kann. Während die Menschen Angelicos wie überirdisch, verklärt sind, gehören die Personen Melozzos ganz auf diese Erde, während die Architektur des frommen Mönches weich und kulissenartig ist, ist die des Melozzo solid und real. In seiner Kraft und seinem Naturalismus hat Melozzo einige Berührungspunkte mit Andrea del Castagno — man vergleiche den Pestapepe mit Pippo Spano — aber diese Verwandtschaft kann davon herrühren, dass beide Künst-

[1] Schon Lanzi gibt zu, dass Melozzo in seinem Geschmack Mantegna und der Paduaner Schule nahesteht; er glaubt, dass Melozzo der Urheber der Di-sotto-in-su-Malerei sei. — Mantegnaschen Einfluss findet Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance, Paris 1891, p. 136. Schmarsow, a. a. O., p. 311, leugnet diesen Einfluss vollständig und meint, wie Julius Meyer, Correggio, 1871, Melozzo habe vielleicht durch Ansuino von den perspektivischen Bestrebungen der Paduaner erfahren, sei aber durch konsequente Weiterentwicklung der Lehren Piero dei Franceschis zur Di-sotto-in-su-Malerei gelangt.

ler Donatello studiert haben. Melozzo ist ein lebhafter, allen künstlerischen Strömungen folgender Mann, und natürlich hat er sich die guten Errungenschaften seiner florentinischen Zeitgenossen zu eigen gemacht. In mancher Hinsicht erhebt er sich höher als sie, als Künstler ist er reicher und vielseitiger, ebenso technisch viel erfahrener. Benozzo Gozzoli, mit dem er in der Zeichnung einige gemeinsame Züge hat, ist in seinen pisanischen Fresken viel oberflächlicher in der Form, Ghirlandajo, Botticelli und andere Florentiner haben noch in der Sixtinischen Kapelle nicht seinen hohen Standpunkt, seine weite Auffassung. Erst später erreicht Ghirlandajo äusserlich die Grossartigkeit und Würde Melozzos, niemals aber seine mächtige, schäumende Empfindung. Botticelli ist immer ein musikalischer, träumerischer Romantiker geblieben, Melozzo ist ein antiker Dithyrambendichter, in seinen klassischen Themen bleibt jener ein Katholik, dieser erreicht in seiner Auffassung mehr den echten antiken Geist.

Dass sich Melozzo auch von späteren Strömungen der Florentiner Kunst hat tragen lassen, das beweist z. B. seine Draperie. Die Kleider seiner Engel von SS. Apostoli haben breite, malerische Falten wie bei Andrea del Verrocchio. Wie Pollajuoli hat Melozzo auch das niederländische Faltenarrangement studiert. In Urbino, bei Justus van Gent, hat er in dieser Hinsicht etwas gelernt — man vergleiche den Petrarca des Niederländers mit dem Platinafresko Melozzos.

Dem Melozzo ist fremd die asketische Magerkeit, die in den Schulen von Padua und Ferrara und bei den unter paduanischem Einfluss stehenden venetianischen Meistern zu den bemerkenswertesten Zügen gehört. Ihm ist ebenso fremd das mystische Träumen der Umbrier. Die Grundstimmung seiner Kunst hat denn auch nichts mit Christentum zu tun. Strotzende Gesundheit, harmonische Schönheit, Kraft, Frische sind seine Ideale, aber diese Ideale sind ja auch heidnisch, und Melozzo hat sie von der Antike überkommen. Mächtiger als vielleicht alle anderen Quattrocentisten hat Melozzo die Lebensfreude und das dionysische Selbstvergessen der Antike bewundert. In seiner Kunst liegt eine eigene Jubilatestimmung, die in die Zeiten der Antike zurückgeht. Der Mangel an Individuali-

tät in den Personen Melozzos erklärt sich aus der Bewunderung der Antike.

Dies alles kann nicht zufällig sein, sondern es ist das Resultat langen, ernsten Studiums der Antike. Alle italienischen Künstler der Zeit haben viel von der Antike hergenommen, sodass Melozzo in dieser Hinsicht keine Ausnahme bildet, in ihm aber erblicken wir den Einfluss der Antike so ummittelbar und seine antiken Entlehnungen sind in dem Grad nach einer sicheren Auswahl erfolgt, dass wir diesem Verhalten besondere Beachtung schenken müssen. Leider ist uns von der römisch-klassischen Architektur Melozzos kaum mehr als die Säulenhalle in dem Platinafresko erhalten, die sich an Leon Battista Albertis antikisierende Gebäude in Rimini, in Mantua anlehnt, erinnern wir uns aber der Kuppel seines Schülers Palmezzano in der Kirche SS. Biagio e Girolamo in Forlì und der Architektur der Cappella del Tesoro in Loreto, so müssen wir schliessen, dass bei dem leitenden Meister der Schule in den architektonischen Kompositionen jenes Element im Vordergrund gestanden hat, da es auch bei seinen Schülern so rein erhalten ist.

Es ist natürlich, dass der Mann, dessen architektonischen ornamentalen Teilen die Antike in dem Grade ihren Stempel aufgedrückt hat, auch in der Modellierung seiner Personenbilder viel von demselben Vorbild lernen musste. Erinnern wir uns Melozzos ernster Greise, seiner stattlichen Männer, seiner rundgesichtigen gesundheitstrotzenden Frauen und Kinder, so finden wir in ihren Zügen mancherlei, was uns erst durch die antiken Vorbilder klar wird — hervorgehoben sei besonders der mänadenhafte Engel — und wofür wir in der italienischen Malerei der Zeit vergebens nach Aufschlüssen suchen.

In dem Inventar von Ancona finden wir eine Menge von „relievi de cera“ und 24 „relievi de gieso tra babini e tteste“. Diese können antike Abgüsse gewesen sein; Melozzo hat sie wahrscheinlich als Modell benutzt. Wenn wir die Werke Melozzos mit den Antiken vergleichen, finden wir, dass er besonders die alten Sarkophage studiert hat. In SS. Apostoli hatte Melozzo einen Fries mit der Weinlese gemalt, ein Thema, das in den bacchischen Sarkopha-

gereliefen manchmal dargestellt war, z. B. in einem Relief im Louvre. Der zimbelspielende Engel (Abb. 30) ist unter dem Einfluss der antiken Mänadengestalten entstanden, man findet sein Vorbild in einem Bacchuszug heute im Louvre, in der Mänadenstatue von Berlin. Die perspektivischen Verkürzungen in den Gesichtern der Apostel und Engel scheinen nach antiken Statuen gemacht zu sein; die Apostel von mittleren Jahren erinnern z. B. an einen „sterbenden Alexander". Der junge Johannes ist ein antiker Typus, aus seinem halboffenen Mund kann man sehen, wie viel der Meister von der Plastik gelernt hat. Auch in der Draperie Melozzos sind manche antiken Züge.

Die Vollender und Schüler Melozzo da Forlìs.

Bevor wir ein zusammenfassendes Urteil über die Bedeutung unseres Maler in der Entwicklung der italienischen Renaissancekunst aussprechen, müssen wir, um eine richtige Auffassung davon zu gewinnen, einen Blick auf die Meister werfen, welche unter seinem Einfluss gestanden haben. Gleich vorab wollen wir bemerken, dass seine nächsten Nachfolger nicht zahlreich gewesen sind. Melozzo hat sich keiner weit verbreiteten Schule zu erfreuen, in der seine Bestrebungen sich fortgepflanzt und ihre Blüte erreicht hätten. Das beruht darauf, dass die höhere italienische Kunst, die seine natürlichste Nachfolgerin gewesen wäre, zum grössten Teil andere Wege als die seinige einschlug und andere Vorbilder bekam. Die lokalen Schüler Melozzos waren andererseits nicht fähig seine Gedanken zu begreifen und weiterzuentwickeln. Einige von diesen Nachfolger sind jedoch ganz interessante künstlerische Erscheinungen, und von ihnen wollen wir sprechen.

Giusto da Guanto.

Giorgio Vasari erzählt, dass lange vor Dosso Dossi in der Villa l'Imperiale der Herzöge von Urbino ein Maler Francesco di Mirozzo da Forlì gearbeitet hat. Da wir einen Francesco di Mirozzo da Forlì nicht kennen, ist diese Notiz wahrscheinlich die einzige dunkle Erinnerung an den Aufenthalt des Melozzo da Forlì in Urbino.

Mit einigen Gründen, von denen wir weiter unter sprechen werden, können wir den Aufenthalt Melozzos in Urbino um 1475—76 feststellen. Von seinen eigenen Werken, die wahrscheinlich Wandmalereien waren, ist dort nichts erhalten. In Urbino hat Melozzo einen grossen Einfluss auf die damaligen urbinatischen Maler geübt, besonders aber auf einem Meister, der Gelehrtenporträts — heute im Palazzo Barberini in Rom und im Louvre — und Allegorien der freien Künste — heute in London und Berlin — für die Bibliothek des Herzogs von Urbino geliefert hat.

Dieser Maler war ein Niederländer. Vespasiano de' Bisticci erzählt von ihm folgendermassen: Da der Herzog Federigo da Montefeltre in Italien niemanden wusste, der in Öl zu malen verstand, so schickte er schliesslich nach Flandern, um eines grossen Meisters habhaft zu werden, hiess ihn nach Urbino kommen und liess dort viele glänzende Malereien von ihm ausführen, vor allem in seinem Studio, wo dieser die Philosophen, Dichter und Doktoren der griechischen und lateinischen Kirche malen musste, wahre Wunderwerke der Kunst; dort malte er auch den Herzog (sua Signoria) so naturwahr, dass ihm nichts fehlte als der Atemzug.[1]

In dieser Erzählung wird der Name des Malers der Gelehrtenporträts — Uomini illustri — nicht erwähnt, aber mit Hilfe stilistischer Beweise können wir bestimmen, dass er derselbe Meister ist, der 1473—74 nach den Zahlungsbüchern der Compagnia del Corpo di Cristo ein noch erhaltenes, die Kommunion der Apostel darstellendes Altargemälde — heute in der Galerie von Urbino — für die Kirche Sant' Agata gemalt hat. Aus den Rechnungsbüchern wissen wir, dass der Künstler unter den Italienern mit dem Namen Giusto da Guanto bekannt war. Am 12. Februar 1743 erscheint dieser Name zur erstenmal; am 25. Oktober 1474 wird dem Maler der abgemachte Preis für die obenerwähnte Altartafel entrichtet, die damals also fertig war. Das Gemälde scheint den frommen Brüdern nicht gefallen zu haben. Sie beginnen einen Prozess gegen den Maler, weil er „non fece el dovere". Alles wird jedoch gütlich

[1] Opere, I, 295 b, Bologna 1892.

zum Austrag gebracht. Giusto versprach der Brüderschaft eine schöne Prozessionsfahne als Ersatz zu malen.

Wer ist der Maler Giusto (Justus) aus der Stadt Gent gewesen? Vergebens sucht man nach einem Justus unter den damaligen Malern dieser Stadt. Herr M. G. Hulin hat erstmals angenommen, dass der flämische Name des Malers nicht Joost (Justus), sondern Joos (Jodocus) gewesen sei.[1] Die Italiener haben diese beiden Namen manchmal verwechselt und das flämische Joos durch Giusto ersetzt. Der Name Justus (Joost) ist in Flandern sehr selten gewesen, dagegen ist Joos allgemein. 1464—68 trifft man in Gent einen Maler Joos van Wassenhove, der mit Giusto da Guanto identifiziert werden könnte. — Diese interessante Annahme ist durch einige andere, den Joos van Wassenhove betreffende Notizen, die Herr Victor van der Haeghen mitgeteilt hat,[2] wahrscheinlich geworden. Er hat bemerkt, dass in der niederländischen Auflage von Guicciardini der Name des Giusto da Guanto mit Joos van Gent übersetzt ist. Der früher erwähnte Joos van Wassenhove ist 1460 in die Malergenossenschaft zu Antwerpen aufgenommen worden. Zwischen 1464 und 68 hat er Beziehungen zu den besten Künstlern von Gent. 1467—68 hat er mit Hugo van der Goes an den Arbeiten teilgenommen, die der Magistrat von Gent für den Empfang der päpstlichen Delegation veranstaltete. Nach 1468 ist sein Name nicht mehr in den Zahlungsbüchern zu finden, und aus dem Jahre 1475 liegt die Notiz vor, dass Joos van Wassenhove vor dem genannten Jahr nach Rom gereist sei, nachdem er durch Vermittlung des Hugo van der Goes von einer reichen gentischen Familie ein Geschenk bekommen habe.

Wenn wir Joos van Wassenhowe mit Giusto da Guanto identifizieren können, müssen wir uns vorstellen, dass sich Federigo da Montefeltre ihn mit Hilfe der päpstlichen Delegierten aus Gent besorgt hat.

Die Werke des Justus van Gent in seiner Heimat sind un-

[1] Bulletijn der Maatschappij van Geschied- en Oudheidkunde te Gent. Gent 1900, p. 64.

[2] Petite revue illustrée de l'Art et de l'Archeóologie en Flandre, 1901, p. 109—110.

sicher.[1] — Seine Kommunion in Urbino ist ein grosses Ölgemälde (2,75 m × 3,20 m). Es ist wahrscheinlich das erste Bild, das in Urbino in dieser Technik gemalt wurde. Eine grosse Menge von Menschen ist dort dargestellt. Christus steht mitten unter den Aposteln, die teils stehend, teils kniend der Einsetzung des heiligen Sakramentes harren. Auf der rechten Seite ist Herzog Federigo und neben ihm ein Mann in orientalischer Kleidung, der Gesandte des Schahs von Persien Caterino Zeno, porträtiert. In der Komposition findet man viel jugendliche Erfindungskraft. Die ringförmige Anordnung der Apostel ist neu und unabhängig von den älteren byzantinischen Kommunionskompositionen und derjenigen Fra Angelicos. Die neuen Gedanken sind jedoch nicht mit der nötigen Sorgfalt vorgetragen. Die Architektur ist unsicher, die Perspektive fehlerhaft — Federigo und seine Genossen sind z. B. in grösserem Massstab als die vorderen Personen dargestellt — die Technik ist überhaupt nachlässig. Man kann sehr gut verstehen, warum die Mitglieder des Corpus Christi mit dieser eilig gemachten Arbeit nicht zufrieden waren. Ihre italienische Empfindung wurde ohne Zweifel durch diese ungelenken Körper, durch die eckigen Falten, durch diesen Erlöser elender Sünder verletzt.

Ganz niederländisch sind noch die Teppiche im Museum von Boston, die wahrscheinlich nach Zeichnungen Justus van Gents am urbinatischen Hof hergestellt worden sind.[2] — Eine neue Periode in der Entwicklung des Justus bezeugen die 28 Idealporträts der

[1] Wauters hat in seinem Buch Histoire de la peinture flamande angenommen, dass Die heilige Hostie (Coll. Dudley) und S. Gillen (Coll. Nortfolk) von Justus van Gent sind. In dem deskriptiven Katalog des Museums zu Antwerpen I, 1908, ist Nr. 224, Der segnende Papst, dem Justus zugeschrieben.

[2] In der Erzählung von Vespasiano da Bisticci ist erwähnt, dass Federigo auch Teppichmacher aus Flandern berief. Er sagt: Fece venire ancora di Fiandra maestri che tessevano panni d'arazzo e fece fare loro uno fornimento dignissimo d'una sala, molto ricco, tutto lavorato a oro e seta mescolata collo istame; maravigliosa cosa le figure che fece fare, che col penello non si sarebbono fatti le simili; fece fare piu ornamenti alle camere sue a questi maestri.

Uomini illustri, die sich heute im Palazzo Barberini in Rom und im Louvre befinden. Diese Porträts, fast lebensgrosse Sitzfiguren, waren ursprünglich in zwei Reihen übereinander an den Wänden des Arbeitzimmers von Herzog Federigo angebracht. Mit Hilfe der Lichtverhältnisse, einiger inhaltlich nahe zusammengehörender Bilder und der von Laurentius Schraderus überlieferten Elogen, die unter den Bildnissen standen, können wir in unserer Phantasie die Gemälde noch auf die einzelnen Wände verteilen.[1] An der Westwand des Studio waren: oben Gregor, Hieronymus, unten Plato, Aristoteles; an der Nordwand: oben Ambrosius, Augustinus, Moses, Salomo, unten Ptolemaeus, Boethius, Cicero, Seneca; an der Ostwand: oben Thomas, Scotus, Pius II., Bessarion, unten Homer, Virgil, Euklid, Vittorino da Feltre; an der Südwand: oben Albertus Magnus, Sixtus IV., Dante, Petrarca, unten Solon, Bartholus, Hippokrates, Pietro d'Abano. Nach der Einsetzung dieser Bilder bleibt an der Ostwand eine leere Stelle, und dort müssen wir im Hinblick auf die Erzählung des Vespasiano da Bisticci und die von Schraderus überlieferten Inschriften das Bild des Herzogs, heute im Palazzo Barberini, einfügen.[2]

Bernardino Baldi hat uns ein Gedicht vom dem Fries in der Bibliothek des Federigo überliefert. Daraus geht hervor, dass diese Teppiche den trojanischen Krieg darstellten:

— Sint licet aurati niues de marmore postes,
Et variis placeant penetralia picta figuris,
Sint quoque Troianis circumdata moenia pannis,
Et miro flagrent viridaria culta decore
Extra intraque domus regali fulgida luxu . . .

Herr H. Destrèe hat auf dem archäologischen Kongress zu München 1909 einen Vortrag über einige von dem urbinatischen Hof herrührende Teppiche im Museum von Boston gehalten.

[1] Karl Voll, Josse von Gent und die Idealportraits von Urbino. Rep. für Kunstgesch. 1901, p. 54–59, und Walter Bombe, Justus von Gent in Urbino, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 3. Heft, Herbst 1909.

[2] Logan Berenson, Dipinti italiani in Cleveland, Rassegna d'Arte, 1907, p. 1—5, teilt mit, dass sich in der Collezione Holden ein Sixtus IV. und

In den Idealporträts können wir besser als in der stark restaurierten Kommunion die Kunst des Justus van Gent studieren. Wir begegnen einem dem Hugo van der Goes und Dieric Bouts nahestehenden Künstler, der realistisch genaue, minutiöse Zeichnung, eine eigenartige strichelnde Modellierung hat. Einige von diesen Bildern stehen noch ganz auf demselben Niveau wie die Kommunion, sind noch ganz niederländisch, wie die sehr beseelten Hände und die Stellungen der Körper zeigen, aber die anderen sind mehr italienisch, mehr frei und würdevoll. Diese Tatsache hat immer die Aufmerksamkeit der Forscher erweckt. Auf manche Weise hat man die Stilverschiedenheiten der Bilder zu erklären versucht. Prof. Schmarsow z. B. hat angenommen, dass Melozzo da Forlì dem Niederländer bei seiner Arbeit geholfen habe. Dr. Walter Bombe hat den Umstand, dass Justus alte italienische Vorbilder, wie Miniaturen, alte Gemälde, Medaillen, Büsten vor sich gehabt hat, als wichtigsten Grund dieses Italianismus hingestellt. Das ist zum Teil natürlich wahr, und wahr ist auch, dass Justus einige italienische Adjunkten bei der Arbeit gehabt hat, nicht nur Giovanni Santi, wie man angenommen, sondern noch andere. Diese Genossen haben nach den Zeichnungen des Justus einige schlecht gelungene Bildnisse entweder ganz oder wenigstens zum Teil koloriert. Doch können die oben erwähnten Dinge die grosse künstlerische Entwicklung, die in dem Stil des leitenden Meisters während der Vollendung der Serie vor sich gegangen ist, nicht vollständig erklären. Man muss für sicher halten, dass Justus allmählich unter dem Einfluss einiger Italiener selbst in seinem Geist ein Italiener geworden ist. Der erste italienische Meister, dessen Einfluss in den Typen und in der Technik der Uomini illustri zu erkennen ist, ist der alte Piero dei Franceschi.

Piero ist um dieselbe Zeit wie Justus in Urbino gewesen. Im Jahre 1469 kam er von Borgo Sansepolcro nach Urbino, um die Tafel zu besichtigen, die für das Altargemälde von Sant' Agata

ein florentinischer Gelehrter aus der Serie von Urbino befinden. Das kann nicht möglich sein, weil alle 28 Bilder der Serie erhalten sind. Da ich die Gemälde von Cleveland nicht gesehen habe, kann ich nicht sagen, ob sie Kopien oder originale Werke von Justus sind.

bestimmt war. Der für die Arbeit versprochene Lohn scheint jedoch so gering gewesen zu sein, dass Piero den Auftrag nicht annehmen konnte; erst als ihn der Herzog Federigo durch ansehnliche Beiträge vermehrt hatte, verstand sich der Niederländer Justus dazu das Werk fertigzustellen. In derselben Zeit, als dies Gemälde entstand, hat Piero das Altargemälde von S. Bernardino zu Urbino, das sich heute in der Brera befindet, gemalt. In diesem Gemälde erweckt unsere Aufmerksamkeit der Umstand, dass anstatt der früheren, dem Piero eigenen klaren Farben überall eine eigenartige niederländische, bräunliche Stimmung herrscht, eine Stimmung, die uns auch in den späteren Werken des Piero in Erstaunen setzt. Gewöhnlich wird das von Vasari erwähnte Augenleiden als Ursache der Farbenveränderung angeführt. Ich glaube jedoch, dass Piero in Urbino von der tiefen Farbengebung des Niederländers entzückt gewesen ist und dieselbe von nun an auch selbst anzuwenden beginnt. Dass Justus und Piero an diesem Werke zusammengearbeitet haben, bezeugt der allgemein anerkannte Umstand, dass Justus die Hände des Federigo gemalt hat. Durch die gemeinsame Arbeit dürfte auch das interessante Porträt des Federigo da Montefeltre entstanden sein, das sich heute in der Coll. Mme Andrè zu Paris befindet.[1] Dort gewahrt man niederländische Züge neben den Eigentümlichkeiten Piero dei Franceschis.

Bei dieser gemeinsamen Arbeit hat der niederländische Maler andererseits viele Eindrücke von Piero dei Franceschi empfangen. Der von Justus van Gent gemalte Salvator Mundi in der Pinakothek von Città di Castello — ein Gemälde, das bald Melozzo, bald Piero zugeschrieben worden ist[2] — beweist am besten, wie der Stil des Justus van Gent unter dem Einfluss Pieros freier, kräftiger, italienischer geworden ist. In diesem merkwürdigen Gemälde erinnert schon der Typus an Piero, wie auch manche Uomini illustri an seine Personen erinnern — man vergleiche nur z. B. Thomas von

[1] Sign. Prof. Adolfo Venturi hat mich freundlichst auf dieses Bild aufmerksam gemacht.

[2] Schmarsow, a. a. O., p. 61 spricht es dem Melozzo zu; Berenson, The Central Italian Painters, p. 226 dem Piero dei Franceschi.

Aquino mit dem alten Heiligen des Piero im Museo Boldi Pezzoli, den Bartolo Sentinati mit dem jungen Mann hinter Salomon in den Fresken Pieros in San Francesco zu Arezzo.

In welchem Grade Justus van Gent unter dem italienischen Einfluss während der zwei Jahre 1474—76 in Urbino Italiener geworden ist, beweist das Porträt von Federigo da Montefeltre, heute im Palazzo Barberini zu Rom. In diesem Bild ist an der Seite seines Vaters der kleine Prinz Guidobaldo, der im Jahre 1472 geboren war, etwa als Vierjähriger dargestellt; das Bild ist also um 1476 gemalt. Wahrscheinlich stand unter diesem Gemälde das Elogium, das von Schraderus als erstes von den Elogien des herzoglichen Studio überliefert ist:

FRIDERIGUS MONTEFELTRIUS URBINI
DUX MONTIS FERRETRI ET DURANTIS
COMES, SERENISSIMI REGIS SICILIAE
CAPITANEUS GENERALIS, SANCTAEQUE;
R. E. GONFALONERIUS M.CCCCLXXVI.

Dies Gemälde, das in grösserem Massstabe ausgeführt ist als die Uomini illustri, befand sich aller Wahrscheinlichkeit nach im Studio an der Stelle, die von den Uomini illustri frei geblieben ist. Stilistisch steht es auf demselben Niveau wie die italienischsten Uomini illustri, es ist also unter den letzten Idealporträts vollendet worden. Man findet hier noch deutlich den Maler der Kommunion: die Farbengebung ist ebenso hornartig, die Hände sind niederländisch, die Kleider mit Perlen besetzt, in der Architektur sind gotische Formen.

Noch weiter in seinem Italianismus als in diesem Bild ist Justus van Gent in seinen Allegorien der freien Künste gegangen, die sich heute in London und Berlin befinden. Der ursprüngliche Aufenthaltsort dieser Gemälde ist nicht bekannt; Schmarsow hat sie mit grosser Wahrscheinlichkeit in den zweiten Raum der Bibliothek verlegt. Alle sieben Glieder der Serie sind nicht erhalten, nur vier von diesen göttlichen Tafelbilder sind noch zu bewundern, zwei — Musica und Retorica — in der National Gallery, zwei — Astro-

nomia und Dialectica — im Berliner Museum. Auf den Tafeln ist eine noch lesbare, obgleich verstümmelte Inschrift erhalten: (D)UX URBINI MONTIS FERITRI AC/ DURANTIS COMES S:ER/ IECLESIAE GONFALONERIUS. Die Allegorien der Grammatica, Aritmetica und Geometria sind verloren. Auf allen erhaltenen Tafeln ist eine thronende Göttin der Wissenschaft — wahrscheinlich urbinatische Prinzessinnen — und zu ihren Füssen die Porträtgestalt eines knienden Verehrers dargestellt. In der Allegorie der Dialectica ist Federigo selbst gebeugt abgebildet, vor der Musica neigt sich Costanzo Sforza, der Herr von Pesaro, einer von den Schwägern des Herzogs, wie man nach den Schaumünzen gut erkennen kann.

Manchmal sind diese Gemälde dem Melozzo da Forlì zugeschrieben worden. Eine genaue stilistische Untersuchung beweist jedoch, dass der Autor derselbe Meister ist, der das Porträt Federigos im Palazzo Barberini und die Uomini illustri gemacht hat. In diesen Tafeln ist Justus van Gent fast vollständig italianisiert. Dank seiner niederländischen Malerbildung und den kräftigen italienischen Einflüssen hat er Werke geschaffen, die sowohl wegen des Inhalts als der formellen Schönheit ohne Zweifel zu den merkwürdigsten der Zeit gehören.

Dem Justus eigene Charakterzüge findet man in den Allegorien noch deutlich wieder. Die Typen der Retorica und der Astronomia erinnern z. B. an die des Platon und des Ptolemaeus. Die Technik der Uomini illustri, die minutiöse Behandlung der Details ist noch erhalten, und solche Kleinigkeiten wie die reichen Perlen und Broderien, die milde Zeichnung der Haare und der Ohren ist dieselbe. Gemeinsam ist den beiden Serien auch das weiche niederländische Dämmerlicht. Neben diesen einem Italiener fremden Merkmalen findet man noch andere, die auf einen Italiener und zwar ausdrücklich auf Melozzo da Forlì hinweisen. In der Komposition ist dieselbe innige, strenge, grossartige Stimmung wie in der Annunziazione und in dem Platinafresko des Melozzo, einige kräftige, wohlgebildete Jünglings- und Fräuleintypen erinnern an die des forlivesischen Meisters, die grandiosen Falten der Kleider, einige Stellungen der Hände — man vergleiche z. B. die Hände der Frau

Astronomia und Gabriels in der Annunziazione miteinander - - lassen an Melozzo denken. Der perspektivische Grundgedanke, die Szene auf einem Treppengang von unten nach oben gesehen darzustellen, ist nur einem Nachfolger Mantegnas wie Melozzo eigen. Diese tiefen melozzianischen Eindrücke können nur die Folge einer nahen Bekanntschaft des niederländischen Meisters mit der Kunst Melozzo da Forlis sein. Wir müssen annehmen, dass Melozzo um diese Zeit in Urbino gewesen ist, wo der Niederländer in vertrautem Umgang mit ihm gelebt hat und sein Vollender geworden ist. Nur auf diese Weise können wir die Entstehung der allegorischen Gemälde begreifen. Eine gemeinsame Arbeit, die Herr Walter Bombe angenommen hat — er glaubt, dass Melozzo die Zeichnungen für die Gemälde geliefert hat — kann nicht möglich sein, weil die Architektur, besonders die der Throne, für einen Italiener zu wuchtig ist. Ausserdem ist die Technik der Bilder so bestimmt und einheitlich, dass nur ein Autor möglich sein kann.[1]

Wir können ungefähr die Entstehungszeit dieses Bilderzyklus und so auch die Aufenthaltszeit Melozzos in Urbino bestimmen.[2] Wir haben früher gesehen, wie Melozzo wahrscheinlich im Frühjahr 1476 nach den Brüdern Ghirlandajo seine Malereien in der vatikanischen Bibliothek begonnen hat. Die allegorischen Gemälde sind nach dem August 1474 entstanden, weil Federigo auf dem einen Londoner Bilde als Herzog bezeichnet wird und diese Würde ihm erst zu der erwähnten Zeit verliehen wurde. Andererseits müssen die Bilder vor 1477 entstanden sein, weil im erwähnten Jahre der florentinische Krieg begann, wo Federigo und sein in der Musica dargestellter Schwager Costanzo Sforza in verschiedenen Lagern kämpften. In den folgenden unruhigen Zeiten konnten sie sich natürlich nicht zusammen vor den Göttinnen der Wissenschaft verneigen. Aus allem Obenerwähnten geht hervor, dass der Einfluss Melozzos auf Justus vor dem Frühjahr 1476 stattgefunden hat, und andererseits muss dies nach der Entstehung der Kommunion im

[1]) Adolfo Venturi, Nuovo Antologia, 1. Apr. 1897, hat die Gemälde erstmals dem Justus zugeschrieben.

[2]) Vgl. Bombe, a. a. O., p. 135.

Jahre 1474 geschehen sein. Wenn wir uns erinnern, dass die Kommunion noch ganz niederländisch ist, müssen wir den Aufenthalt Melozzos in Urbino eher um 1476 als um 1474 ansetzen. In der Tat zeigt das um das Jahr 1475—76 entstandene Porträt Federigos, das sich heute im Palazzo Barberini befindet, zum erstenmal eine solche Breite in dem Stil des Justus, dass es manchmal Melozzo zugeschrieben worden ist.

Ein wertvolles Nebenzeugnis für unsere Schlussfolgerung, dass Justus unter dem Einfluss Melozzos ein so grosser Kenner der Perspektive geworden ist, dass er ohne Kartons jedes anderen die Allegorien schaffen konnte, bietet ein später von ihm gemaltes Bild des Federigo da Montefeltre mit den Seinigen, heute in Windsorcastle.[1] Das Gemälde wurde bei Florenz im Hause eines Dorfbewohners gefunden, wo es als Tisch benutzt wurde. Es ist schlecht erhalten und stark restauriert. In Federigo und seinem Sohne Guidobaldo wie in einigen anderen Personen, die alle einem bärtigen Manne zuhören, erkennt man jedoch noch die Hand Justus van Gents. Solche kleinen Details wie die reichen Perlen und die eigentümlich gemachten korinthischen Säulen sind ganz sein eigen. Die von Melozzo überkommenen perspektivischen Kenntnisse florieren noch: in der Decke befindet sich eine polygonale, perspektivisch gut gezeichnete Öffnung, und nach der Art Melozzos ist der Verschwindungspunkt weit unten genommen. Der Prinz Guidobaldo ist 7—8 jährig dargestellt, das Bild ist also um 1479—80 gemalt. So lange ist demnach der Niederländer, dessen späteres Leben ganz unbekannt ist, in Urbino gewesen.[2]

Wir haben also gesehen, wie in der Kunst Giusto da Guantos Spuren des Einflusses zweier italienischer Künstler, Piero dei Franceschis und besonders Melozzo da Forlis, zu entdecken sind. Von

[1] Crowe und Cavalcaselle haben das Bild Melozzo zugeschrieben.

[2] Dem Autor der Allegorien haben Crowe und Cavalcaselle ein Porträt, das sich 1859 bei Herrn Leoni in Urbino befand, zugeschrieben. Schmarsow traf es nicht mehr in Urbino an. In der italienischen Auflage vom Jahre 1898 führen Cavalcaselle und Crowe an, dass dies mystische Gemälde in Perugia in der Sala di Cambio aufbewahrt werde. Dort ist es nicht mehr

Melozzo lernt Giusto die prägnante Konsequenz der Linienperspektive, die er mit der niederländischen Luftperspektive und feinen, tiefen Farben verbinden konnte. Von Melozzo lernt er die Grossartigkeit und Erhabenheit der Auffassung. Unter dem Einfluss Melozzos verschwindet seine niederländische geistige Armut, seine Pedanterie, er wird grösser, kräftiger und freier. Der niederländische Bürgermaler lernt die Ideen der italienischen Renaissance lieben. Er kann selbst natürlich nicht vollständig zum Italiener werden, aber da er ein vortrefflicher Mann ist, kann er sich zu einer edlen internationalen Auffassung entwickeln. Er wird ein Maler der humanistischen Gedanken seiner Zeit, und als Autor der Allegorien hat er den sieben freien Künsten die edelsten Denkmäler errichtet.

Giovanni Santi.

Es ist natürlich, dass Giovanni Santi, der in seinem Elogium gesagt hat: „Non lasciando Melozzo a me si caro, che in prospectiva ha steso tanto il passo", manchmal zu Melozzo da Forlì in Beziehung gebracht worden ist. Crowe und Cavalcaselle z. B. glauben, dass Melozzo von ihm Eindrücke empfangen habe, Prof. Schmarsow ist der Ansicht, dass Melozzo Anregungen von ihm erhalten und ihm gegeben,[1] Mr Berenson hat Santi als Schüler Melozzos bezeichnet.[2]

Meines Erachtens hat man die Beziehungen der beiden Meister zueinander überschätzt. Ohne Zweifel hat Santi einige Eindrücke von Melozzo wie von manchem anderen erhalten, aber als eigentlichen Schüler unseres Meisters können wir ihn nicht ansehen, noch weniger hat Melozzo etwas bei Santi gelernt. Das von Santi gemalte Porträt eines jungen Knaben in der Galleria Colonna zu Rom[3] beweist, wie er den antiken Bestrebungen Melozzos zu folgen

[1]) Schmarsow, a. a. O., p. 66 und 112.

[2]) The Central Italian Painters, p. 243.

[3]) Das Gemälde ist manchmal Melozzo zugeschrieben worden; so z. B. von Berenson, The Central Italian Painters, I. Auflage; in der II. Auflage ist es Santi zurückgegeben.

versucht. Die Technik des Bildes ist jedoch weicher und detailreicher als diejenige Melozzos, und z. B. die bis ins Einzelne gehende Darstellung der Haare deutet auf die niederländische Kunst hin. Der eigentliche Lehrer des Giovanni Santi war ein Meister aus Flandern, Justus van Gent, von dem wir früher gesprochen haben. Daneben hat Santi Eindrücke von den anderen Künstler der Zeit empfangen, anfangs von Piero dei Franceschi, dessen Kompositionen — man erinnere sich seiner Brera-Tafel — einen grossen Einfluss auf ihn ausgeübt haben, dann besonders von Pietro Perugino.

An zwei grossen Gemäldezyklen hat sich Giovanni Santi mit Justus van Gent beteiligt. Wir haben schon früher erwähnt, dass Giovanni Santi nach den Zeichnungen des Justus einige Uomini illustri in der Bibliothek von Federigo da Montefeltre koloriert hat. Unter der Leitung des niederländischen Meisters hat er auch sechs heute vergessene Apostelporträts, die sich in der Sakristei des urbinatischen Domes befinden, gemalt. Einige von diesen sind ganz niederländisch, die anderen sind italienisch und gewöhnliche Typen Giovanni Santis. Aus solcher gemeinsamen Arbeit folgt, dass sich Santi auch später der Typen und der Technik des Justus erinnert und sie kopiert. Wenn wir z. B. seine Pietà in der urbinatischen Pinakothek und den Märtyrertod des heiligen Sebastian besichtigen, erkennen wir, dass die meisten Typen auf Justus zurückgehen, so z. B. der tote Christus — vergleiche den Christus der Kommunion —, so die schiessenden Söldner — vergleiche die Apostel der Kommunion. Der in der Luft schwebende Engel der Sebastiantafel geht auf ein niederländisches Vorbild zurück. Die Uomini illustri Moses und Seneca von Justus van Gent haben für die vielen alten Heiligen des Santi als Vorbilder gedient.

Es erweckt daneben unsere Aufmerksamkeit, dass Santi viele Eigenschaften mit anderen Nachfolgern Melozzos, besonders mit Palmezzano und Antoniazzo Romano teilt. So haben z. B. ihre alten kahlköpfigen Männer, einige andere Typen wie S. Giovanni, die Madonnen, die Putten, einige Kompositionen und Gebärden viel Gemeinsames. Zum Teil sind diese Eigenschaften umbrische und florentinische Anleihen bei allen diesen Meister, aber man muss

dabei annehmen, dass viele Eigentümlichkeiten in diesem Kreis — Giusto da Guanto, Giovanni Santi, Marco Palmezzano, Antoniazzo Romano — von Melozzo herrühren, in welchem Masse, kann man nicht recht sagen, weil so wenige Werke des Hauptmeisters erhalten sind.

Die Worte Santis in seinem Elogium lassen uns annehmen, dass er in innigem Verhältnis zu unserem Meister gestanden hat. Wahrscheinlich war Santi um 1476 in Urbino, wo er gleichzeitig auch den Niederländer Justus studieren konnte, mit Melozzo bekannt geworden. So können wir die Mischung des Stiles in den ersten datierten Werken Santis, in den Fresken von Cagli (1481), verstehen. Der tote Christus und S. Francesco sind hier am meisten niederländisch, die auf den Wolken sitzenden oder musizierenden Putten am meisten melozzianisch.

Giovanni Santi war ein milder, weichlicher Charakter, was man schon aus seiner schlaffen Technik sehen kann. Erst in hohem Alter begann er seine künstlerische Karriere, und eine höhere Selbständigkeit konnte er niemals erreichen. Als Nachfolger Melozzos gelang es ihm keine Seite der Kunst unseres Meisters zu entwickeln, er konnte sie nur bewundern und sagen: Melozzo ist mir sehr lieb ...

Antoniazzo Romano.

Schon im Jahre 1461 wird der Name Antoniazzo Romanos neben dem unseres Meisters genannt. In der letzten Zeit hat man das Verhältnis der beiden Männer eifrig studiert, doch ohne entscheidende Resultate zu gewinnen. Wir haben also Veranlassung die Sache hier genauer zu berühren.

Früher (p. 20) haben wir bemerkt, dass Antoniazzo wahrscheinlich seinen Unterricht von irgendeinem heimischen Künstler erhalten hat. In seinen ersten signierten Werken finden wir den Einfluss Benozzo Gozzolis, wie auch in den Werken seiner umbrischen Zeitgenossen. Wahrscheinlich während eines längeren Aufenthalts in Umbrien ist Antoniazzo mit Fiorenzo di Lorenzo bekannt geworden, und der Einfluss dieses Meisters ist hernach der stärkste und

nachhaltigste in seiner Kunst. In seinen Werken, die in den 80er Jahren entstanden sind, sind die melozzianischen Eindrücke noch sehr unbedeutend. So sind z. B. die Fresken Antoniazzos im Sterbezimmer der h. Catarina von Siena, wahrscheinlich 1482 entstanden,[1] noch fast ganz und gar unter dem Einfluss Fiorenzos gemalt. Und man muss sich vergegenwärtigen, dass Antoniazzo gerade 1480—81 mit Melozzo da Forlì in der vatikanischen Sekretbibliothek gearbeitet hat. Noch im Gemälde vom Jahre 1488 ist die Technik Antoniazzos eine ganz andere als die des Melozzo; der römische Meister hat nicht die hellen, warmen Farben der Schule Melozzos, sondern die harten, metallischen Tinten Fiorenzo di Lorenzos. Man hat in seinen ehrwürdigen, damaligen Petrus- und Paulus-Typen melozzianische Züge zu entdecken geglaubt. Vielleicht gibt es solche, aber man muss sich dabei erinnern, dass Antoniazzo auch die verwandten alten Männer Peruginos und besonders Ghirlandajos in der Sixtinischen Kapelle studierte und so seinen Stil weiterentwickelte.

Den stärksten melozzianischen Einfluss finden wir bei Antoniazzo in den Kuppelmalereien der Cappella del Tesoro zu Loreto. Im Jahre 1551 spricht der Architekt Sebastiano Serlio von diesen Gemälden folgendermassen:[2]

„Ma s'el pittore si uorrà compiacere di far nela sommità de le uolte qualche figura, che rappresenti il uiuo sara di bisogno ch'ei sia molto giudicioso, e molto esercitato ne la prospettiua: giudicioso in far elettione di cose, che siano al proposito del loco, e che si conuengono in tal soggetto, come sariano piu tosto cose celesti aeree, e uolatili; che cose terrene: esercitato per saper fare talmente scorciar le figure, che quantunque nel luogo, doue saranno, elle siano cortissime e monstruose; nondimeno a la sua debita distantia si ueggono allungare, e rappresentare il uiuo proportionato. E questo si uede hauer osseruato Melozzo da Forlì pittor degno ne i passati tempi in piu luoghi d'Italia, e fra glialtri ne la sacristia di santa Maria da Loreto, in alcuni Angeli ne la uolta di cotal Sacristia."

Diese Notiz Serlios, dass Melozzo da Forlì der Maler der Cappella del Tesoro sei, gründet sich auf eine allgemeine Tradition des

[1] Adolf Gottschewski, Zur Kunstgeschichte des Auslandes, XXII, p. 19.

[2] Regole generali di Architettura, Lib. IV, cap. XI.

sechzehnten Jahrhunderts. In den Zahlungsbüchern der Kirche wird die Kapelle manchmal Cappella di Melozzo genannt, z. B.:

1515 Juni Die 20: A. m° Domenico (da Belinzona) alias Moscion Marangone bl'vinte per tanti haverne lui spesi in comprare aselle per le Cassette quali lui fece in la Cappella de Melozzo.

Im Jahre 1516 und 17 trifft man dieselbe Angabe. Bisweilen ist der Name in Cappella di minozo usw. verdreht, was beweist, dass man sich der ursprünglichen Bedeutung nicht mehr erinnerte.

Wir haben also eine alte Tradition, mit deren Hilfe wir die Malereien in der Kapelle dem Melozzo zuschreiben können. Dies ist jedoch nicht immer geschehen. Crowe und Cavalcaselle hielten Palmezzano für den Autor, und trotzdem Schmarsow die obenerwähnten Notizen in seinem Buche publiziert hatte, hat Berenson angenommen, dass Palmezzano den Freskenschmuck nach den Zeichnungen Melozzos gemacht habe.[1] Wenn wir die Kuppelmalereien näher studieren, enthüllt sich uns die Ursache dieses Misstrauens. Die Fresken erheben sich nicht zu dem Niveau, auf dem der Autor des Apsisgemäldes der SS. Apostoli stand.

Aber sie könnten ja ein Jugendwerk Melozzos und darum schlecht gelungen sein. Diese Vermutung hält jedoch nicht stich. Die Wallfahrtskirche zu Loreto wurde freilich schon 1468 begonnen, aber die Arbeit schritt langsam fort. Sie wurde unter Paul II. und Sixtus IV. fortgesetzt. Die Wappen Sixtus' IV. und seines Neffen Girolamo Basso, des Bischofs von Recanati, der sich besonders mit der Vollendung des Baues beschäftigte, zieren den achteckigen Tambour; der Bau wurde also im wesentlichen während des Pontifikats des Rovere vollendet. Die Wappenschilder von Girolamo Basso della Rovere mit dem Kardinalshut, den er im Dezember 1477 erhielt, zieren die Decken der vier Ecktürme, von denen die Cappella del Tesoro einer ist. Da das Wappen in das ursprüngliche malerische Ganze gehört, muss der Freskenschmuck nach 1477 entstanden sein.[2]

[1] The Central Italian Painters, p. 216.

[2] Cavalcaselle und Crowe (Storia della pittura in Italia, Firenze 1898, Melozzo da Forlì) glauben, dass die Malereien, die sie dem Melozzo zuschreiben, erst nach 1479 entstanden sein können. Die Zeichnungen für die Eckkapellen der Kirche sind von Marino di Marco de Iadrino, der im Jahre

Melozzo da Forlì war jedoch damals ein so reifer Künstler, dass er die mittelmässigen Malereien der Kapelle nicht mehr hergestellt haben kann.

Ob unser Meister für den Freskenschmuck ursprüngliche Entwürfe gemacht hat — so könnte man den Namen Cappella di Melozzo verstehen — lässt sich nicht mehr sagen. Aus stilistischen Eigentümlichkeiten müssen wir nur den Schluss ziehen, dass neben Marco Palmezzano, der unten an der Wand der Kapelle eine Historie gemalt hat, der römische Meister Antoniazzo Romano die Kuppelfresken hergestellt hat. Ihn treffen wir hier in innigerem Verhältnis zu Melozzo als in seinen früheren Werken. Einige romagnolische Engeltypen und die langbärtigen Profeten zeigen interessant, wie Antoniazzo die runden, vollen Formen Melozzos kopiert hat. Die bauschigen Querfalten und einige Typen erzählen von dem nachhaltigen Einfluss Fiorenzo di Lorenzos. Auch die von Signorelli 1480 gemalten Kuppelfresken der zweiten Eckkapelle der Wallfahrtskirche haben einigen Einfluss auf Antoniazzo ausgeübt. Alle diese starken Eindrücke haben jedoch die feierlich ruhige, archaistisch grossartige Stimmung des römischen Meisters nicht verändern können. Viele Engel erinnern an seine S. Lucia in dem Gemälde von Capua — 1489 gemalt — und die Profeten gemahnen an die alten Männer der Corsini-Tafel, des Apsisfreskos in S. Croce in Gerusalemme, der Fresken von S. Giovanni in Tivoli.

In seinen Deckenfresken hat Antoniazzo das Kuppelmalereisystem Melozzos, sowie wir es aus der Beschreibung der Kirche S. Giovanni Battista kennen, nachgeahmt. Wuchtige, perspektivisch gut ausgeführte Pfeiler, die durch kassettierte Bogen verbunden sind, tragen auf korinthischen Kapitälen das dreiteilige Gebälk. Auf dem obersten Rande der Attika sitzen acht Profeten mit Schrifttafeln. Oben erhebt sich die in acht Kappen gebrochene Kuppel, die von illusionistisch gemalten Fensteröffnungen durchbohrt ist.

1471 Architekt der Wallfahrtskirche wurde. Es wurden jedoch Veränderungen in diesen Zeichnungen vorgenommen, und z. B. die Fenster der Kapelle sind wahrscheinlich von Giuliano da Maiano gezeichnet, der um 1480 Architekt des Baues wurde. — Der Kardinal Girolamo Basso starb im Jahre 1507.

Vor diesen Öffnungen schweben acht Engel mit Marterwerkzeugen in der Hand, und über ihren Köpfen flattert ein Reigen von Cherubköpfchen. Nach der Art seines Meisters hat Antoniazzo hier die Di-sotto-in su-Malerei versucht, aber sie gelingt ihm nicht. Seine in der Verkürzung dargestellten Engel und Profeten sind hölzern, sie scheinen aus ihrer Höhe herabzustürzen. Die Kuppel und die Pilaster sind überreich mit gemalten römisch-antiken Architekturteilen, mit Kassetten, Cherubköpfen, Delphinen, Marmorkandelabern geziert. Überall sind reiche goldene, weisse, blaue, violette Farben nach der Art Melozzos gebraucht; obwohl keine feinen und gut abgewogenen Nuancen, leihen sie doch diesen Kuppelmalereien ein glänzend dekoratives Gepräge.

In welcher Zeit hat Antoniazzo diese Fresken gemalt? Der Stil der Malereien ist ein wenig entwickelter als derjenige der Corsini-Tafel (1488) und archaistischer als der der Fresken in S. Croce in Gerusalemme (nach 1492). Wir kommen also in unseren Berechnungen auf die Jahre um 1490. Dies passt mit dem Umstand gut zusammen, dass das gleichzeitige Gemälde Palmezzanos an der Wand der Kapelle nach den stilistischen Beweisen wenige Jahre früher als seine Brera-Tafel (1493) entstanden ist, also um 1490. Im Jahre 1489 ist Melozzo in Rom gewesen. Dort hat er wahrscheinlich den Auftrag die Kapelle zu malen angenommen, obwohl er die Arbeit seinen beiden Genossen Antoniazzo und Palmezzano überlassen hat.

Im Jahre 1491 bestellt Guillaume de Perier von Antoniazzo umfassende Malereien in der Altissenkapelle in S. Maria della Pace zu Rom. Aus dem Kontrakt entnehmen wir hier die folgende Stelle:[1]

„Item prometto a Sua Singnoria de mettere le cornice dell'arco de oro fino tutte affatto; e de novo nella tribuna della cappella depengnere la trasfiguratione de Jesu Xpo con una nubila razata de oro fino: da ullato Moises e dalaltro Elea e de sotto a Cristo pegnere sancto Juanni evanguelista e sancto Jacobo, e mettere la cornice che cosi vando sotto alla trasfiguratione metterelle doro fino tutte affatto."

[1] Publiziert von Gottschewski, a. a. O., p. 15.

„Item de sotto alla trasfiguratione in mezo dipingnere la Vergine Maria assedere collo figliolo in braccio col manto de azuro fino della mangna et appiede alla Vergine Maria pengnere missere Pietro de Altissena e dall altro lato Sua Singnioria et da un canto della Vergine Maria depengnere sancto Sebastiano dall altro lato pengnere sancto Fabiano . . ."

Es ist nicht sicher, ob diese Gemälde der Kapelle im ganzen Umfang und nach dem ursprünglichen, noch erhaltenen Kontrakt ausgeführt sind, wir haben jedoch wenigstens ein Fragment eines Altarstückes aus der Kirche S. Maria della Pace, welches wir mit diesem Kontrakt in Verbindung bringen müssen. Es ist S. Fabianus bei Sign. Pio Fabri in Rom (1,49 m × 0,57 m).[1] Dass dieses Gemälde wirklich von Antoniazzo stammt, beweist der Umstand, dass der Typus des Heiligen an Antoniazzos S. Gregorius in der Kirche S. Giovanni zu Tivoli, an S. Nicolaus im Gemälde von Montefalco u. a. erinnert. Es erweckt jedoch unsere Aufmerksamkeit, dass die Auftragungsmethode der Farben eine andere als im Bilde von 1488 ist. Die Tinten sind in kleinen Strichen auf die Untermalung gesetzt, wie in den Gemälden Melozzos, die Zeichnung ist sicherer, feiner als früher bei Antoniazzo. Wir können diesen Fortschritt nicht anders verstehen, als dass Antoniazzo in der Zwischenzeit unter dem Einfluss Melozzos seine Technik erneuert hat. Wie er uns in Loreto begegnet, hat er wahrscheinlich nach den Anweisungen unseres Meisters gearbeitet. Die Kuppelfresken der Cappella del Tesoro und S. Fabianus gehören stilistisch eng zusammen. S. Fabianus hat dieselbe Züge wie der Profet Ezechiel.

Ein anderes Bild aus der Kirche S. Maria della Pace, ebenfalls von Antoniazzo gemalt, beweist, wie viel er in dieser Zeit von unserem Meister gelernt hat. Es ist S. Sebastianus in der Galleria

[1] Pietro D'Archiardi, L'Arte 1905, hat es dem Melozzo zugeschrieben. Da die Ausschmückung der Altäre zum grössten Teil unter Innozenz VIII. erfolgt ist, also zu einer Zeit, wo Melozzo schon ein reifer Künstler war, ist seine Annahme, dass dies Gemälde aus der Frühzeit Melozzos stammte, nicht möglich.

Corsini zu Rom.[1] Sign. Bernardini hat dies Gemälde mit dem ebenerwähnten Kontrakt in Verbindung gebracht.[2] Er hat angenommen, dass die ursprünglichen Dekorationspläne eingeschränkt und die beiden Devoten, Altissen und Pereiro, darum in die Sebastiantafel verlegt worden seien. Fräulein Lisa de Schlegel hat kürzlich in L'Arte mit Hilfe eines unklaren Medaillons zu beweisen versucht,[3] dass die beiden knienden Männer des Sebastianbildes nicht A. und P. sind, dass sich also der früher zitierte Kontrakt nicht auf dieses Gemälde beziehen kann. Wie sich die Sache verhalten mag, ist wenig von Belang, weil die Devoten A. und P. nach dem Kontrakt auf der Madonnatafel sein sollten, eins ist nur sicher, dass das Gemälde von Antoniazzo gemalt ist. Den Typus des Heiligen trifft man überall in den Gemälden Antoniazzos, man erinnere sich nur der Fresken von Tivoli, des Gemäldes von Montefalco, des Freskos im Pantheon. Der Heilige hat seine Verwandten besonders unter den Engeln des Kuppelfreskos von Loreto, er ist in derselben Zeit entstanden. Nur damals konnte Antoniazzo so solide Profile zu zeichnen wie in der Sebastiantafel, nur damals hatte er die eigentümliche strichelnde Manier der Farbengebung.

Der Kardinal von S. Croce in Gerusalemme, Mendoza, liess zur Erinnerung an die im Jahre 1492 wieder aufgefundene Kreuzesreliquie von Antoniazzo die Legende des h. Kreuzes an der Halbwölbung der Apsis seiner Titelkirche in Fresko ausführen.[4] Hier erkennt man auch deutliche Spuren vom Einfluss Melozzos; der oben sitzende Erlöser ist sein Typus, die alten Männer erinnern an seinen Evangelisten in S. Pietro, die dreigestaltigen Engelgruppen rechts

[1] Prof. Adolfo Venturi, L'Arte, 1904, hat es Melozzo zugeschrieben.

[2] Bollettino d'Arte, 1907, p. 17. — Es ist nicht wahrscheinlich, dass S. Fabianus und S. Sebastianus in dasselbe Altarstück gehört haben, denn sie passen nicht zusammen, und S. Seb. ist auf Leinwand gemalt, S. Fab. auf eine Holztafel.

[3] Per un quadro di Melozzo da Forlì, L'Arte, Anno XII, Fasc IV. Das von Fräulein Schlegel mitgeteilte Medaillon des Guglielmo de Pereris befindet sich im Cabinet national de France und ist von Jean de Candita gemacht.

[4] Vgl. Steinmann, Rom in der Renaissance, p. 101.

und links sind blosse Plagiate der Engelgruppen von SS. Apostoli. Hier hat Antoniazzo wie in Loreto klassische Ornamente gebraucht. Aus diesem Apsisfresko ersieht man am besten die Verwandtschaft der Kunst Antoniazzos und Marco Palmezzanos. Die Landschaft erinnert in hohem Grade an die des Palmezzano in Loreto, die Gestalten bieten interessante Vergleichungspunkte mit denen des Palmezzano dar — man erinnere sich seines Lünettenfreskos in der Kirche S. Biagio e Girolamo zu Forlì — und besonders die alten ehrwürdigen Greise der beiden Nachfolger Melozzos sind nahe miteinander verwandt.

Noch in einigen anderen Werken sind die Vorbilder Melozzos sehr fühlbar, so z. B. in dem Freskofragment Sancta Maria Praegnantium, das heute in den vatikanischen Grotten aufbewahrt wird. Schmarsow und einige andere Schriftsteller (Muñoz z. B.) haben es dem Melozzo zugeschrieben, aber der Typus und die Stellung der Madonna erinnern so stark an das Fresko Antoniazzos in San Pietro in Montorio zu Rom, dass über die Autorschaft kein Zweifel walten kann. Den Einfluss Melozzos bezeugen ebenso die Fresken in der Kirche San Giovanni Evangelista zu Tivoli.[1] Wie in Loreto findet man hier die Nebeneinanderstellungen der Nuancen Melozzos nachgeahmt; in der Auferstehung Mariä hat die Madonna Weiss und Violett, die Engel Weiss und Blau, Grün und Rot usw. in ihren Kleider — ganz ebenso wie im Fresko von SS. Apostoli. Wir haben schon früher als wahrscheinlich hingestellt, dass in der Komposition des Freskos Melozzos Gemälde in SS. Apostoli nachgeahmt ist, wie man in den Typen melozzianische Eindrücke sehr gut erkennen kann.

In keinem von diesen Werken ist der melozzianische Einfluss der einzig herrschende. Wir haben sogar in Loreto Eindrücke von Fiorenzo di Lorenzo gefunden, der S. Sebastianus hat ebenso umbrische Züge, so auch das Apsisfresko von S. Croce in Gerusalemme und die Gemälde von Tivoli. Das beweist nur, dass Antoniazzo nicht ein blosser Schüler Melozzos geworden ist, sondern

[1] L'Arte 1904, p. 147 einige Abbildungen.

dass er unter seinem Einfluss noch frühere Kenntnisse und seinen eigenen Charakter bewahrt hat.

Antoniazzo di Benedetto war ein strenger, ernster, römischer Meister. Er hat einen hieratischen, byzantinischen Zug in seiner Malerei. Seine Gestalten sind mächtig und würdevoll, gesund und kräftig. Er hat etwas speziell Römisches in seiner Physiognomie, etwas von der Weite und Feierlichkeit der klassischen Kunst. Unter dem Einfluss Melozzo da Forlis sind diese Eigenschaften in der kräftigsten und solidesten Form sichtbar geworden.

Marco Palmezzano.

Wir werden nun den Einfluss Melozzos in seiner Heimatstadt Forlì behandeln und einen Blick auf Marco Palmezzano, seinen einzigen mit Namen bekannten forlivesischen Schüler werfen. Luca Pacioli hat in seinem Buch De summa aritmetica et geometria (Venezia, 1494) die folgende beachtenswerte Bemerkung:

> . . . e in Forlì Melozzo col suo caro allievo Marco Palmezzani, quali sempre con circina e libella, loro opere proporzionando conducono; in modo che non umane ma divine agli occhi nostri si rappresentano, e a tutte loro figure lo spirito solo par che manchi . . .

Palmezzano scheint seinem Lehrer wirklich „lieb“ gewesen zu sein, denn noch lange nach seinem Tode zeichnet er pietätvollen Sinnes Tafelbilder mit der Aufschrift „Marcus de Melotius Foroliviensis“. So bezeichnete Gemälde hielt man jedoch später für Werke Melozzos, und auf Grund dieser Inschriften gab man dem Meister einen zweiten Vornamen Marco, woran man in der Vaterstadt des Malers mit seltsamer Hartnäckigkeit festgehalten hat.[1] Man komplizierte ferner die Vermischung dadurch, dass man die

[1] 1892 hat Prof. Calzini ein Büchlein Memorie su M(arco) Melozzo geschrieben. — Auch den Titel von Schmarsows Buch habe ich Marco Melozzo da Forlì zitiert gesehen, bisweilen Melozzo von(!) Forlì in dem italienischen Text.

Inschriften verkratzte oder das vielbedeutende „di“ tilgte, sodass sie lauteten: Marcus Melotius usw.

Diese Falsifizierungen sind jedoch nicht gelungen, denn in den Werken Palmezzanos zeigt sich ein gewisser Stil, der sich stark von dem des Lehrers unterscheidet. Es ist ihm eine zierliche und glatte Ausführung der Kleinigkeiten eigen, die durch eine weite Kluft von der breiten, malerischen Auffassung seines Meisters getrennt ist. Schon in seinen ersten Werken ist er kein ausschliesslicher Schüler Melozzos, sondern hat auch venetianische und umbrische Meister studiert. In jungen Jahren, wo der Unterricht seines Hauptmeisters in seiner Seele noch lebendig ist, erreicht er sein Höchstes, aber später geht es allmählich bergab mit ihm. Er gerät unter den Einfluss der unbedeutenden Künstler der Nachbarstädte, wie des Niccolò Rondinelli von Ravenna. Besonders in der letzten Zeit seines Lebens versucht er die schlechte Zeichnung durch weite, wallende Kleider zu verbergen und die Hohlheit der Architektur hinter bunten Groteskenornamenten zu verstecken. Er ist ein schwacher Künstler, stets bereit fremde Eindrücke aufzunehmen. Er ist jedoch kein ganz unbegabter Maler, bisweilen gelingt es ihm auch Werke zu schaffen, die formell genügend sind, Werke, in denen man handgreifliche stilistische Entgleissungen nicht antrifft.

Aus der Nachricht Paciolis kann man den Schluss ziehen, dass Palmezzano vor 1494 als Genosse Melozzos in Forlì gearbeitet hat. Ob Palmezzano früher als selbständiger Künstler aufgetreten, ist ungewiss, aber nicht wahrscheinlich. Das ihm zugeschriebene Gemälde in Bulciago von 1481, das nach Galzini seinen früheren Stil darstellt, ist nicht von ihm, sondern von einem norditalienischen Meister gemalt. Das umbrische Fresko vom Jahre 1492 in der Pinakothek von Forlì ist nicht sein. Falsch datiert (1492) ist die Anbetung des Kindes in der Brera.[1] So bleibt uns als sein erstes, mit der Jahreszahl bezeichnetes Werk die thronende Madonna mit den Heiligen in der Brera (1493). Dort finden wir den Einfluss Meloz-

[1] Die beiden erstgenannten hat Berenson, The Central Italian Painters, p. 214 Palmezzano zugeschrieben; er hat auch nicht auf die falsche Datierung des letztgenannten aufmerksam gemacht.

zos in der geschickten Perspektive, in Typen, die mit ihren umbrischen Nebenzügen zwei andere Nachahmer Melozzos Antoniazzo und Giovanni Santi in die Erinnerung zurückrufen. Neben diesen Eigenschaften sind andere venetianische zu bemerken, die von den Strömungen in der Kunst der Heimatstadt Melozzos erzählen.

Nach den stilistischen Argumenten hat Palmezzano einige Jahre früher, also um 1490, den Einzug in Jerusalem an der Wand der Cappella del Tesoro zu Loreto gemalt. Es ist meines Erachtens sein erstes erhaltenes Werk. Palmezzano erscheint hier sympathischer und weicher als je, er hat die hellen Farben Melozzos und eine eigene Feinheit der Form, sodass man das Fresko manchmal für eine Arbeit des Lehrers hat halten können (Schmarsow, Cavalcaselle und Crowe z. B.). Leider ist das Gemälde sehr verdorben — unter einer Kalkschicht ist es jedoch nicht gewesen, wie man angenommen hat — und stark restauriert. Man kann die Autorschaft Palmezzanos ungeachtet der Schäden nicht bezweifeln, weil das Fresko charakteristisch für seinen ersten Stil ist, wie wir ihn aus dem Gemälde von 1493 kennen.

Der ursprüngliche Plan war, Fresken auch an den anderen Wände der Cappella del Tesoro zu malen. Auf allen Seiten des achtekkigen Raum sind perspektivisch gut gezeichnete Arkaden ausgeführt, welche Malereien einschliessen sollten. Nur der Einzug in Jerusalem ist unter einem Bogen von Palmezzano gemalt worden. Die Szene ist von oben nach unten gesehen gedacht, der Augenpunkt ist seltsamerweise hoch gewählt. Hinter dem Rande der Balustrade sind einige Halbfiguren von Aposteln sichtbar, die anderen Jünger stehen in ganzer Figur auf der anderen Seite, Christus reitet mit zwei Jüngern zwischen den beiden Gruppen, im Fond laufen noch Menschen, die in kleinerem Massstabe dargestellt sind. Es fehlt der Komposition an Einheit, die Hauptperson Christus hat eine zu wenig hervortretende Stellung.

Gleichzeitig hat ein anderer Genosse Melozzos, Antoniazzo Romano, die Kuppelmalereien der Kapelle ausgeführt. Es ist interessant zu sehen, wie Antoniazzo, der älter war, dann plumper als Palmezzano in der Form, aber damit kräftiger wurde. Während Pal-

mezzano in dieser Zeit ein feiner Farbenkünstler ist, hat Antoniazzo kalte, grelle Töne und einförmig wiederkehrende Farbenverbindungen.

Stilistisch nahe steht dem Einzug die Annunziazione in der Pinakothek zu Forlì. Das Gemälde befand sich ursprünglich in der Kirche del Carmine, in der Annunziata-Kapelle, die 1491 dem Kultus übergeben wurde. Prof. Schmarsow und Sign. Calzini haben die Tafel Melozzo zugeschrieben vor allem aus dem Grunde, weil sie sich durch ihre harmonische Schönheit über das künstlerische Niveau Palmezzanos erhebe. Doch finden wir hier alle seine stilistischen Kennzeichen, seine Kleinigkeiten in der Darstellung, seine typischen Engelköpfe, sein perspektivisches Prunken, von dem das fünf- bis sechsstöckige künstlich zusammengesetzte Lesepult ein Beispiel ist, sodass an der Autorschaft nicht zu zweifeln ist.

Das grösste Streitobjekt zwischen Melozzo und Palmezzano sind die Fresken in der Cappella Feo in S. Biagio e Girolamo zu Forlì gewesen. Dem wunderlichen Aberglauben, dass Palmezzano höheren Aufgaben nicht gewachsen gewesen sei, ist es zuzuschreiben, dass man ihn hier nicht als Autor anerkannte, sondern Melozzo manchmal für den Maler hielt.[1] Meines Erachtens sind die Fresken der Kapelle Werke von Palmezzano, aber nicht alle derselben Periode angehörig, sondern zu verschiedenen Zeiten gemalt.

Dieser Umstand erklärt sich aus den historischen Tatsachen. An der Decke der Kapelle befindet sich das Wappen der Familie Feo. Der berühmteste Vertreter dieser Familie war zu der Zeit Melozzos und Palmezzanos der Jüngling Giacomo Feo, der nach dem Tode Girolamo Riarios der Geliebte und Kastellan der Madonna Catarina Sforza geworden war. Der in den Himmel der Venus und des Mars emporgehobene schöne Günstling wurde im Jahre 1495 ermordet. Er wurde in der Kirche S. Girolamo e Biagio in der ersten Kapelle rechts, d. h. in der heutigen Cappella

[1] Der Maler Reggiani hat erstmals die Lünette und die Kuppelgemälde der Kapelle Melozzo zugeschrieben, Crowe und Cavalcaselle dagegen dem Palmezzano, Schmarsow dem Melozzo, der „Cicerone" bald Melozzo, bald Palmezzano, usw.

Feo, bestattet. Die von Trauer niedergeschlagene Catarina liess hier einen reichgeschmückten Katafalk aufrichten, und Scanelli hat 1657 die Tradition, dass die Gräfin auch die Fresken der Kapelle malen liess.

Das stilistisch frühste von den Gemälden der Cappella Feo ist ohne Zweifel das Lünettenfresko. Hier ist das sonderbare Wunder einer Hühnerauferstehung, das von Giacomo Feos Titelheiligem San Giacomo di Campostella getan war, dargestellt. Besonders in der Farbenauswahl erscheint Palmezzano im Fresko als Schüler Melozzos. Die Nuancen sind ein wenig derber als in dem Einzug von Loreto, aber die melozzianischen blassblauen, hellgrünen und gelblichen Tinten neben den weissen, rötlichen, violetten Farben sind noch erhalten und verbergen manche Mängel des Bildes. Auch in der Architektur ist der von Melozzo empfangene Unterricht leicht zu bemerken. Der perspektivische Grundgedanke den Verschwindungspunkt unter die Basis zu verlegen ist mantegnisch-melozzianisch. Diese Disposition ist hier unnötig, sie zeugt nur von einem Suchen nach ungewöhnlichen perspektivischen Wirkungen. Um seine Kenntnisse anzubringen, hat der Maler ein künstliches Podium, eine Estrade, eine nach oben ansteigende Treppe konstruiert. Die Zuschauer stehen in fünf verschiedenen Niveaus. Sie bilden keine einheitliche Gruppe, sondern sind da und dort zerstreut. Aus der ganzen Komposition spricht totes Theoretisieren, eine perspektivische Prahlerei, die dem Marco Palmezzano eigen ist.[1] Ganz seine Typen sind die steifen Menschen mit ihren schwerfälligen Händen und Ohren, mit ihren teilweise orientalischen Kleidern, die nach Venedig deuten.

Wenn wir annehmen, dass dies Fresko zum Andenken an Giacomo Feos Tod gemalt ist, was psychologisch sehr wahrscheinlich ist, müssen wir als seine Entstehungszeit die Jahre 1495—96 annehmen.

Eine andere Farbenskala herrscht in den Kuppelmalereien

[1] Ich kann nicht verstehen, warum Berenson, The Central Italian Painters, p. 215 annimmt, dass P. hier vielleicht nach Anweisungen Melozzos gemalt habe.

der Kapelle. Dort ist oben in der Mitte der flachen Wölbung um das Wappenschild der Feo ein Kranz von Lorbeer und Eichenlaub gemalt, ein Reigen von Cherubköpfen umflattert diese Rundung. Die Kuppel ist nach der Art des Pantheons illusionistisch kassettiert. Über dem Gesims der Kuppel sitzen acht Profeten und Evangelisten di sotto in su gemalt. In den illusionistischen Öffnungen der Zwickel stehen Engelkinder mit Schrifttafeln.

Hier ist also Melozzos Kuppelmalerei in San Giovanni Battista, wie wir sie aus der Erzählung Scanellis kennen, nachgeahmt. Die klassischen Architekturteile und Ornamente zeugen von der Vorliebe der Schule Melozzos für die ungemischten klassisch-römischen Formen. Unter den Typen der Profeten sind einige denen Melozzos verwandt, aber die Technik ist ganz und gar die des Palmezzano. Die Zeichnung der Menschen ist fehlerhaft[1] und viel plumper als in dem Lünettenfresko; wir müssen also annehmen, dass die Kuppelmalerei später entstanden ist. Das Kolorit ist eigentümlich freudlos, die Tinten sind bräunlich, durchaus von den hellen Tönen Melozzos abweichend. Dass diese Farbenstimmung hier nicht zufällig herrscht, sondern dass sie für Palmezzano während einer seiner Perioden charakteristisch ist, das beweist z. B. sein Altargemälde in der Pinakothek zu Faenza vom Jahre 1498. Dort finden wir denselben rötlichen Ton des Fleisches wie hier. Aus den farbenanalogischen und anderen stilistischen Gründen können wir die Entstehung des Kuppelfreskos um 1498—99 verlegen.

Die im Jahre 1500 erfolgte Gefangennahme der Gräfin Catarina Sforza erklärt die Ursache, weshalb die von Palmezzano neu begonnenen Kapellenmalereien auch diesmal unterbrochen wurden. Als Palmezzano wahrscheinlich 1505 im Auftrage eines anderen Stifters die Dekorationsarbeiten der Kapelle fortsetzte und vollendete, fügte er dem dritten Gemälde sein Namensschild mit der Jahreszahl MCCCCC(?) bei. Die letzte Ziffer ist ausgekratzt, aber noch Reggiani hat dort V gelesen.

[1] Es ist mir unklar, warum man oft zwei Profeten dem Melozzo zugeschrieben hat, wenn man die anderen dem Palmezzano zuteilt. Noch Mr Berenson glaubt, dass Melozzo dem Palmezzano Anweisungen gegeben habe.

Wir halten es nicht für nötig die andere Werke Palmezzanos zu behandeln, die einmal dem Melozzo zugeschrieben worden sind, weil die höhere Kritik über sie heute einhellig ist.

Mit Palmezzano erlosch der Einfluss Melozzos in seiner Heimat, ja wir können sagen, mit ihm erlosch die kurzlebige forlivesische Schule, die in Ansuino ihre erste bekannte Erscheinungsform, in Melozzo ihre plötzliche Reife erreicht hatte. Palmezzano ist der letzte forlivesische Maler, dessen Name in der Geschichte der italienischen Renaissance etwas bedeutet. In seiner Kunst dringt schon immer mehr der romagnolische Provinzialismus und die philisterhafte Anschauungsweise durch. Die hohe perspektivische Kunst des Hauptmeisters der Schule entartet zur Perspektive um der Perspektive willen. Der Künstler liebt seltsame Thronsitze, kleine Dinge im Fond, knitterige Falten, Goldgrund und Arabesken, aber vor der Hauptsache steht er ratlos. Das ist ein Zeichen des Verkümmerns der schöpferischen Kraft. Die forlivesische Lokalschule hatte ihre Rolle in der Entwicklung der italienischen Kunst ausgespielt. [1]

[1] Hier müssen wir ein Gemälde erwähnen, das in letzter Zeit bald dem Melozzo (Muñoz), bald dem Palmezzano (Berenson) zugeschrieben worden ist. Es ist ein Filiasus Roverella darstellendes Porträt in der Pinakothek von Cesena. Diese Tafel ist nicht von Melozzo, ja sie ist nicht einmal ein Werk des Quattrocento. Sie ist eine späte Kopie, eine ebenso späte wie die Umrahmungen, die Sign. Muñoz in das 17. Jahrhundert setzen zu können glaubt (Bollettino d'Arte, 1908, p. 117). Vielleicht befand sich das ursprüngliche Gemälde auf der alten, morschen Holztafel, die noch hinter der Tafel, auf die das heutige Gemälde gemalt ist, anzutreffen ist.

Melozzo da Forlì und die folgende Zeit.

Überall in Italien finden wir noch Spuren von dem Einfluss Melozzo da Forlis.

Ohne Zweifel haben die Künstler der Sixtinischen Kapelle etwas von ihm gelernt. Manche Erscheinungen bei Ghirlandajo und Melozzo sind so eng miteinander verwandt, dass wir gewisse Beziehungen zwischen diesen Künstler annehmen müssen. Cosimo Rosselli, der das letzte Abendmahl gemalt hat, hat unseren Meister wahrscheinlich studiert. Bartolommeo della Gatta, der als Genosse Signorellis in der Kapelle arbeitete, hat unter dem Einfluss Melozzos die Auferstehung Mariä in San Domenico zu Cortona gemalt. Von der Disotto-in-su-Malerei unseres Meister hat er auch schwache Eindrücke erhalten, wie die zwei San Rocco darstellenden Gemälde zu Arezzo beweisen. Melozzianische Anregungen verrät auch Peruginos Altargemälde der Sistina, wie man aus der erhaltenen Zeichnung in der Brera schliessen kann.

In der bacchantischen Wildheit der Assunta Filippino Lippis in der Cappella Caraffa von S. Maria sopra Minerva zu Rom hat der Schwung der Darstellung des Apsistreskos von SS. Apostoli seine natürliche Fortsetzung erhalten.

Ausserhalb der Hauptstadt können wir einige Beispiele erwähnen. Ein den primitiven Ferraresen verwandter Meister hat in Subiaco in der Madonnenkapelle der Kirche S. Francesco unter dem Einfluss Melozzos einige heute sehr beschädigte Freskomalereien ausgeführt. Die interessantesten sind die Deckenmalereien der Ka-

pelle.[1] Auf den Seiten der Rundkuppel sind der Erlöser und seine vier Evangelisten ein wenig di sotto in su gesehen dargestellt. Über ihren Köpfen ist wie in der Sala degli Sposi eine illusionistische Öffnung gemalt, durch welche einige Engelkinder hereinschauen. Auf Melozzo deutet besonders der in schönes Violett gekleidete Christus.

Schon in den ersten Melozzo-Abhandlungen ist der Architekt Giammaria Falconetto zu Melozzo in Beziehung gesetzt. Seine Wandmalereien im Dom zu Verona verraten den Einfluss Filippino Lippis und Pinturicchios. Die Kuppelmalereien von S. Nazaro e Celso zu Verona bezeugen den Einfluss Melozzos.

Aus einigen gemeinsamen Zügen des Freskenschmuckes der Certosa di Pavia und der Freskenreste Melozzos in der Bibliothek Sixtus' IV. müssen wir annehmen, dass Ambrogio da Fossano, genannt Borgognone, von Melozzo gelernt hat.

Unter dem Einfluss Melozzos hat ein anderer norditalienischer Maler Bartolommeo Suardi einige Heldengestalten gemalt, welche in der Casa Prinetti zu Mailand gefunden worden sind (heute in der Brera). Meines Erachtens sind in diesen Heroen auch antike Eindrücke zu finden. Das reine Oval der Köpfe, die breite Wangenbildung, die kräftigen Kinne und die geraden Nasen, der ein wenig offene Mund, besonders aber die Gesichter der grosskinnigen Philosophen beweisen das. Die Verwandtschaft mit den Personen Melozzos ist andererseits so gross, dass von einem blossen Zufall nicht die Rede sein kann.[2]

[1] Schmarsow (Der Freskenschmuck einer Madonnenkapelle in Subiaco, Berichte ü. d. Verhandl. d. K. Sächs. Gesellch. d. Wissensch. zu Leipzig. Phil. hist. Klasse, 53. Band, 1901, III, p. 75) hat diese Gemälde dem Sodoma zugeschrieben.

[2] Giulio Zappa, Bramante alla Certosa di Pavia. L'Arte, Fasc. III, Roma 1910, hat diese Gestalten wie einige andere in der Certosa di Pavia Bramante zugeschrieben. Die stilistische Vergleichung der Heroen der Casa Prinetti mit Filemone e Bauci Bartolommeo Suardis (heute in Köln) beweist, dass jene von Bramantino gemalt sind. Der grosse Bramante konnte so trockene und leblose Gestalten wie die Heroen der Casa Prinetti nicht zu malen Der melozzianische Einfluss bei Bartolommeo Suardi und Ambrogio da Fossano (vgl. p. 96 Anm.) lässt vermuten, dass Melozzo auch in Norditalien, vielleicht um 1490, gearbeitet hat.

In Siena, in der Kirche Fontegiusta, hat Girolamo di Benvenuto eine Assunta unter Melozzos Einfluss gemalt. Giovanni da Spagna hat wahrscheinlich einige melozzianische Anregungen in seinen Darstellungen der Krönung Mariä in Spoleto, in Trevi verarbeitet.

Und der Einfluss Melozzos auf die beiden Hauptmeister des Cinquecento, auf Michelangelo und Rafael? Es ist schwer auf grund seiner erhaltenen Werke zu entscheiden, wie er an der Hervorbringung des klassischen Stiles dieses Jahrhunderts beteiligt gewesen ist, wie es auch ausserordentlich schwierig war Melozzos Stellung unter seinen Zeitgenossen vollständig einzuschätzen. Entsinnen wir uns der zahlreichen di sotto in su ausgeführten Gemälde etwas späterer Zeit, deren Quelle in Rom ohne Zweifel bei Melozzo da Forlì zu suchen ist, müssen wir es als ausgemacht betrachten, dass Melozzos Einfluss besonders in der Perspektive auf die folgende Künstlergeneration gross gewesen ist, viel grösser, als man aus seinen wenig zahlreichen Schülern schliessen kann. Bei den Verkürzungen von Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle könnte man zunächst an melozzianischen Einfluss denken, und in Rafaels di sotto in su ausgeführten Wand- und Deckengemälden — Farnesinafresken, wo nach der Art Melozzos die Di-sotto-in-su-Malerei auf die Wandfläche überführt ist, Kuppel der Chigikapelle, die an die Kuppelgemälde der Schüler Melozzos erinnert — dürfte der Einfluss Melozzos sicher sein. Zunächst auf Rafael geht Correggios Di-sotto-in-su-Malerei zurück, doch dürfte auch bei ihm direkter Einfluss Melozzos zu konstatieren sein. Wie Melozzo in anderen Beziehungen auf die folgende Generation eingewirkt hat, ist noch schwerer festzustellen. Der allgemeinmenschliche Idealismus der Vollrenaissance ist in einigen seiner Personen zu finden. Das Bestreben des Cinquecentos sich von den primitiven Normalstellungen des Quattrocentos freizumachen, tritt in keinem Bilde des Quattrocentos so deutlich hervor wie in Melozzos Fresko in SS. Apostoli, woraus wir wohl den Schluss ziehen dürfen, dass Melozzo in dieser Beziehung grosse Bedeutung gehabt hat. Neben Ghirlandajo und Signorelli hat er

ohne Zweifel mächtig zur Entstehung auch der pompösen Komposition und des gemessenen, machtvollen Typus der Vollrenaissance beigetragen. Ebenso sind seine Bestrebungen für die Erzielung malerischer Breite in der Behandlung der Gewänder — hier schliesst er sich an Verrocchio, Ghirlandajo, Fiorenzo di Lorenzo, Perugino an — von grosser Bedeutung gewesen.

Dass Melozzo in der späteren Zeit noch auf die Künstler Einfluss ausgeübt hat, davon haben wir bei einem Fachmann einen Beweis. Giorgio Vasari sagt 1568, als er von den Aposteln Melozzos in SS. Apostoli spricht:

„E ancora è lodato dagli artefici che molto hanno imparato dalle fatiche di costui.“

Literatur.

Albertini, F., Opusculum de Mirabilibus novae urbis Romae ed. Schmarsow. Heilbronn 1886.

Angeli, D., Un affresco inedito di Antoniazzo Romano in Roma. L'Arte, 1902.

—„— Le chiese di Roma. Roma. 1903.

D'Archiardi, P., Un quadro sconosciuto di Melozzo da Forlì. L'Arte VIII. 1905.

Baldi, B., Descrizione del Palazzo ducale d'Urbino. Bianchini, Memorie concernenti la città di Urbino. Roma. 1724.

—„— Vita e Fatti di Federigo di Montefeltre. Roma 1824.

Berenson, B., The Central Italian Painters of the Renaissance. New-York—London. 1909.

—„— The Florentine Painters of the Renaissance. New-York—London, 1909.

—„— The North Italian Painters of the Renaissance. New-York—London. 1907.

Bernardini G., Un dipinto attribuito a Melozzo da Forlì nella Galleria Nazionale di Roma. Bollettino d'Arte. 1907.

Bertolotti, A., Der Maler Antonazzo von Rom und seine Familie. Rep. für Kunstwissenschaft. 1883.

Bombe, Walter, Justus von Gent in Urbino. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. 3. Heft: Herbst 1909.

Bonoli, P., Istorie della Città di Forlì, Forlì 1661.

Bisticci, V., da, Vite di uomini illustri del secolo XV. Adolfo Bartoli. Firenze. 1859.

Calzini, E., Marco Palmezzano e le sue opere. Ascoli Piceno. 1904.

—„— Memorie su M. Melozzo, 1892. Forlì.

—„— Per Melozzo da Forlì. Rivista d'Arte. 1904. II. p. 109–110.

Calzini, E., Urbino e i suoi monumenti. Rocca S. Casciano. 1897.

Cantalamessa, G. L'Affresco dell' „Annunciazione" nel Pantheon. Bollettino d'Arte. 1909.

Castiglione, Sabba da, Ricordi. Venetia. Per Paolo Gerardo. 1560.

Cavalcaselle & Crowe, Storia della Pittura in Italia. Firenze 1898.

Cesariano, C., Di Lucio Vitruuio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Commentati. . . . Como 1521.

Chattard, G. P., Descrizione del Vaticano I—III. Roma 1766.

Cicerone, von Jakob Burckhardt. VIII. Aufl. herausgegeben von W. Bode u. A. 1901.

Cobelli, L., Cronache Forlivesi. Dei Monumenti Istorici Pertinenti Alle Provincie della Romagna. Serie Terza. Tomo I. Bologna 1874.

Corvisieri, C., Antoniazzo Aquilio Romano. Il Buonarotti. Serie II. Vol. IV. Quaderno VI & VII. 1869.

Dvořak, M., Innere Ausschmückung der Basilika und des Palastes San Marco. Wien. 1909.

Everett, Herbert, Antoniazzo Romano. American Journal of Archeology. Vol. XI (1907). Norwood.

Forcella, V., Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri. Vol. 1—XIV. Roma 1869—79.

Gamba, C., Una tavola di Melozzo da Forlì. Rassegna d'Arte. 1906. Milano.

Gams, Series Episcoporum ecclesiæ Catholicæ.

Giovio, P., Novocomensis Episcopi Nucerini Elogia Virorum bellica virtute illustrium.

Gottschewski, A., Die Fresken der Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der heil. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. XXII. Strassburg. 1904.

—„— Un Dipinto di Antoniazzo Romano. Bollettino d'Arte. 1908.

Grigioni, C., Notizie biografiche su Melozzo da Forlì. Bullettino della Società fra gli amici dell'arte per la provincia di Forlì. Novembre. 1895.

—„— Per la storia dell'arte in Forlì. Bullettino della Società fra gli amici dell'arte per la provincia di Forlì. Aprile. 1895.

—„— Per la storia della pittura in Forlì. Bullettino della Società fra gli amici dell'arte per la provincia di Forlì. Maggio & settembre. 1895.

Haeghen, Victor van der, Avons nous trouvé le véritable nom de Juste de Gand? Petite revue illustrée de l'art et de l'archéologie en Flandre. Nr. 15—16. Gand 1901.

Hulin, G., Une note relative à Juste de Gand. Bulletijn der Maatschappij van Geschied- en Oudheidkunde te Gent. 8:ste Jaar. Nr. II. 1900.

Jakobsen, E., Neue Werke von Antoniazzo Romano. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1906.

Kristeller, P., Andrea Mantegna. Berlin und Leipzig. 1902.

Lanzi, Storia Pittorica. Biblioteca Enciclopedica Italiana. Milano. 1828—38. Vol. XIV.

Malvasia, Bonaventura, Compendio Historico della Ven. Basilica di SS. Dodeci Apostoli di Roma. . . Roma. . . MDCLXV.

Marchesi, G., Vitae Virorum Illustrium Foroliviensium. Foroliuiij. . . Anno MDCCXXVI.

Marchesi, Sigismondo, Supplemento historiarum. 1678.

Melchiorri, G., Notizie intorno alla vita ed alle opere in Roma di Melozzo da Forlì. . . Roma 1835.

Muñoz, A., Restauro di due quadri di Melozzo da Forlì nella chiesa di San Marco. L'Arte. VII. 1904.

—„— Il nuovo quadro di Melozzo da Forlì nella Galleria Nazionale di Roma. Fanfulla della Domenica. 22. I. 1905. Roma.

—„— Studii su Melozzo da Forlì. Bollettino d'Arte. 1908.

Münzt, Eug., Les arts à la Cour des Papes. III. Paris 1882.

—„— Historie de l'Art pendant la Renaissance. Paris 1891.

Pacioli, L., Summa de arithmetica & geometria. Venetiis M°cccc°LxLiiij°.

Passavant, J. D., Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Leipzig. 1839.

Pennottus, G., Generalis Totius Sacri Ordinis Clericorum Canonic. rum Historia Tripartita. . . Romæ M.D.CXXIIII.

Pesarese, L., Specchio delle Lapidi, Venezia 1516.

Pungileoni, Elogio storico di Giovanni Santi. Urbino 1822.

Reggiani, Alcune memorie intorno al pittore Marco Melozzo da Forlì, Forlì 1834, in Biografia e Ritratti di XXIV Uomini illustri Romagnuoli. Pubblicate per cura di Antonio Hercolani.

Rossi, A., Opere d'arte a Tivoli. L'Arte. 1904.

Scanelli, Fr., Il Microcosmo della Pittura. Cesena. MDCLVII.

Schlegel, Lisa de, Per un quadro di Melozzo da Forlì. L'Arte. Fasc. IV. Anno XII.

Schmarsow, August, Melozzo da Forlì. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert. Berlin & Stuttgart. 1886.

Schmarsow, A., Der Freskenschmuck einer Madonnenkapelle in Subiaco. Berichte über die Verhandlungen der K. Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse. 53 Band. 1901. III.

—„— Entdeckungen in Rom. Monatshefte für Kunstwissenschaft. Nov. 1909.

Schreiber, Th., Über die Kunsttraktate des Giulio Mancini. Festschrift für Anton Springer. Leipzig 1885.

Serlio, S., Architectura. Venetia per Pietro de Nicolini de Sabbio. 1551.

Steinmann, E., Die Sixtinische Kapelle. I. München. 1901.

—„— Rom in der Renaissance. Leipzig. 1908.

Taja, A., Descrizione del Palazzo apost. Vaticano. Roma. 1750.

Testi, L., Storia della Pittura Veneziana. 1908.

Vasari, G., Le vite. Ed. Gaetano Milanesi. Firenze. 1878.

Venturi, A., Storia dell'arte Italiana. Vol. I—VI. Roma.

—„— Un quadro di Melozzo da Forlì nella Galleria Nazionalea palazzo Corsini. L'Arte. VII. 1904.

Volaterranus, Raf. Maffei, Antropologia pictorum sui temporis. Basileæ. 1530.

Voll, K., Josse van Ghent und die Idealportraits von Urbino. Rep. für Kunstwissenchaft. 1901.

Winterberg, C., Petrus Pictor Burgensis de Prospectiva Pingendi. Strassburg. 1899.

Witting, F., Piero dei Franceschi. Strassburg. 1898.

Zanelli, La Biblioteca Vaticana Roma. 1857.

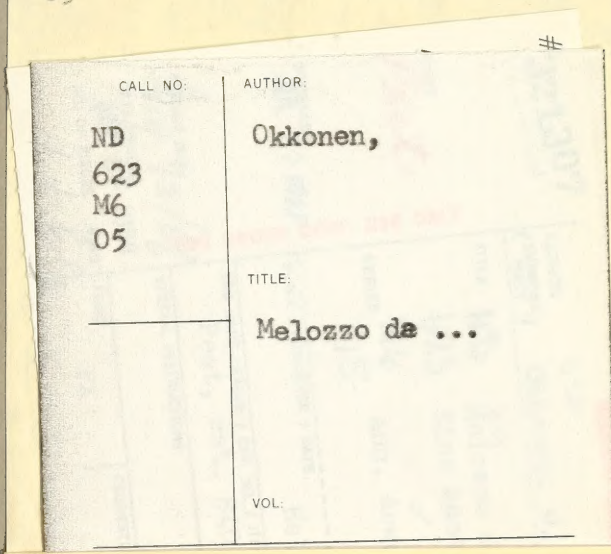
Zappa, G., Bramante alla Certosa di Pavia, L'Arte 1909, Fasc. III. Roma.

Verzeichnis der Bildertafeln.

	Seite.
S. Marco Papa. Rom. S. Marco	31
L'Annunziazione. Rom. S. Maria Rotonda	37
Cristo Giudice. Rom. S. Maria sopra Minerva	41
Engel der Verkündigung. Florenz. Uffizien	44
S. Prosdocimo. Florenz. Uffizien	45
Sixtus IV. und seine Nepoten. Vatikanische Pinakothek	55
Der gen Himmel fahrende Christus. Rom. Palazzo del Quirinale	65
Pestapepe. Forlì. Pinacoteca comunale	103

Inhaltsverzeichnis.

	Seite.
Vorwort	1
Melozzo degli Ambrosis Jugend	6
Melozzo da Forlì in Rom	19
Die Tafelbilder Melozzos in San Marco zu Rom	31
Melozzos Fresko L'Annunziazione in S. Maria Rotonda zu Rom	36
Das Fresko Melozzos in S. Maria sopra Minerva zu Rom	41
Die Tafelbilder Melozzos in den Uffizien	44
Die Gemälde Melozzos in der Bibliothek Sixtus' IV	48
Melozzos Fresko in der Tribuna der Kirche SS. Apostoli zu Rom	64
Einige zerstörte Arbeiten Melozzos in Rom	87
Die letzten zehn Jahre Melozzo da Forlis (1484—1494)	93
Melozzos Arbeiten in Forlì	102
Der fremde Einfluss in der Kunst Melozzos und deren Eigenart	109
Die Vollender und Schüler Melozzo da Forlis	118
Melozzo da Forlì und die folgende Zeit	146
Literatur	150

ND
623
M6
05

Okkonen, Onni
Melozzo da Forli und seine Schule